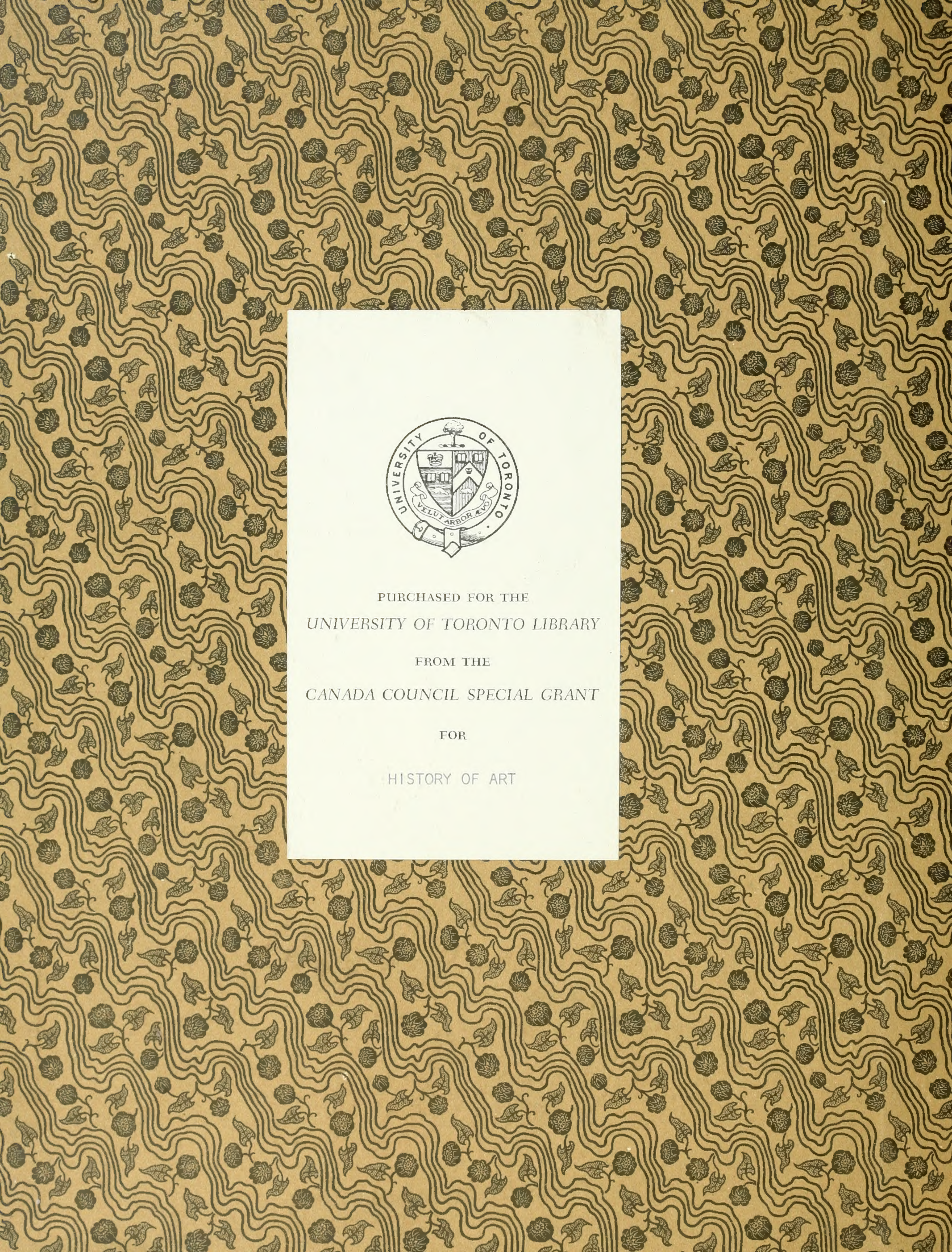








Inhalt des elften Jahrgangs

M. G. ZIMMERMANN
UNIVERSITÄTSPROFESSOR IN BERLIN

NEUE FOLGE

ELFTER JAHRGANG



LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1900.

Inhalt des elften Jahrgangs

Kunstbeilagen







H. Magnussen fec. Heliogravure H. G. Brinckmann.

FRIEDRICH II IN SANSSOUCI.



Harro Magnussen, Weibliche Porträtbüsten.

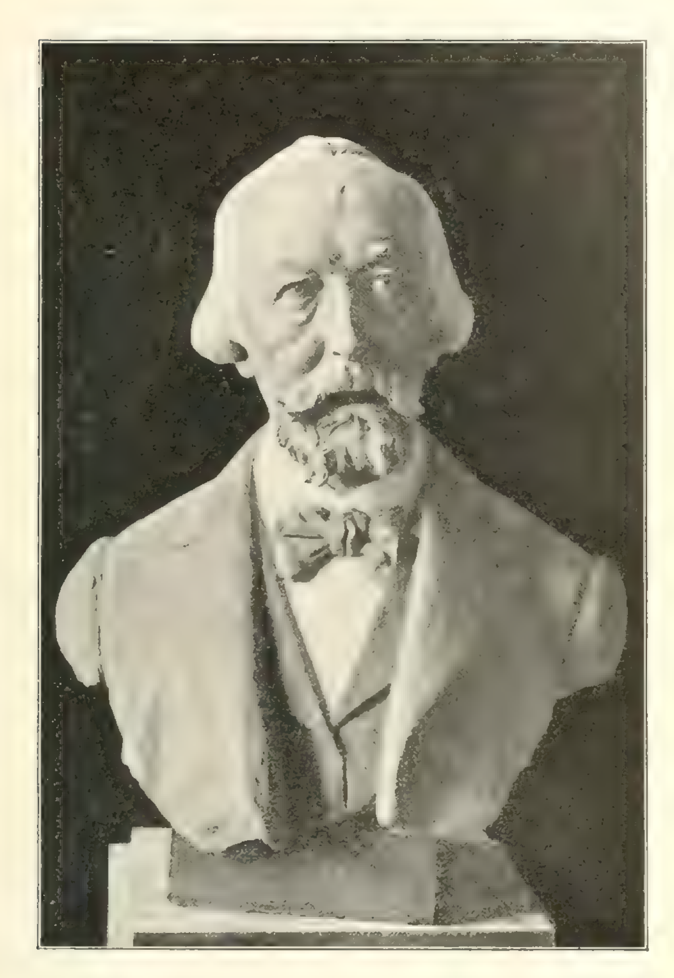
HARRO MAGNUSSEN

VON MAX GG. ZIMMERMANN

NICHT nur Bücher, sondern auch Kunstwerke haben in dem, durch das bekannte, lateinische Sprichwort angedeuteten Sinne ihre Schicksale. Vor sieben Jahren arbeitete ein junger Künstler eine Statue *Friedrichs des Grossen, des Philosophen von Sanssouci, in seinen letzten Tagen* und schickte das Werk im Gips auf die Ausstellung. Von Einsichtigen wurde es gleich als bedeutende Leistung begrüsst, aber weitere Wellenkreise schlug die öffentliche Vorführung dieser Arbeit nicht. Sie kehrte in das Atelier des jungen Meisters zurück und stand dort jahrelang in einer Ecke, unbeachtet von den meisten Besuchern, von dem Künstler aber immer mit stiller Wehmut betrachtet, als sein teuerster Schatz behütet, und nur denjenigen, bei denen er ein besonderes Verständnis voraussetzen durfte, als seine beste Hoffnung für die Zukunft gezeigt. Nach jahrelangem Harren war endlich die Zeit gekommen, dass Magnussen die grosse Ausgabe wagen konnte, sein Werk in Marmor ausführen zu lassen. Sein unerschütterliches Vertrauen sollte nicht getäuscht werden. Die Statue wurde im Januar dieses Jahres zusammen mit allen anderen Werken des Künstlers, von denen ein grosser Teil ebenfalls in echtem Material, in Marmor oder in Bronze ausgeführt war, in seinem Atelier ausgestellt. Der Besuch dieser Ausstellung wurde von Adolph Menzel, welchen Magnussen wenige Tage vorher kennen gelernt und in welchem er einen, sein Schaffen schon seit langer Zeit mit Interesse verfolgenden Gönner gefunden hatte, dem deutschen Kaiser empfohlen. Der Kaiser und die Kaiserin kamen. Lange stand der Herrscher schweigend vor dem Bild seines grossen Vorfahren, mächtig ergriffen, dann traf er mit den ersten Worten die Entscheidung: »Das muss ins Sterbezimmer nach Sanssouci.« Wenn Magnussen sich auch schon durch viele andere Werke einen festen Stamm von Verehrern seiner Kunst geschaffen hatte, so flog doch erst jetzt sein Ruhm durch ganz Deutschland und weit darüber hinaus. Diese verschiedene Wirkung des Gipsabgusses und der Marmorausführung ist erklärlich, denn erst im Marmor kommen die Vorzüge des Werkes für den Laien voll zum Ausdruck; erst bei der lebensvollen Transparenz dieses edlen Materials treten die Empfindungen unmittelbar entgegen, welche die Brust



Harro Magnussen, Hermann Allmers. Marmorbüste.

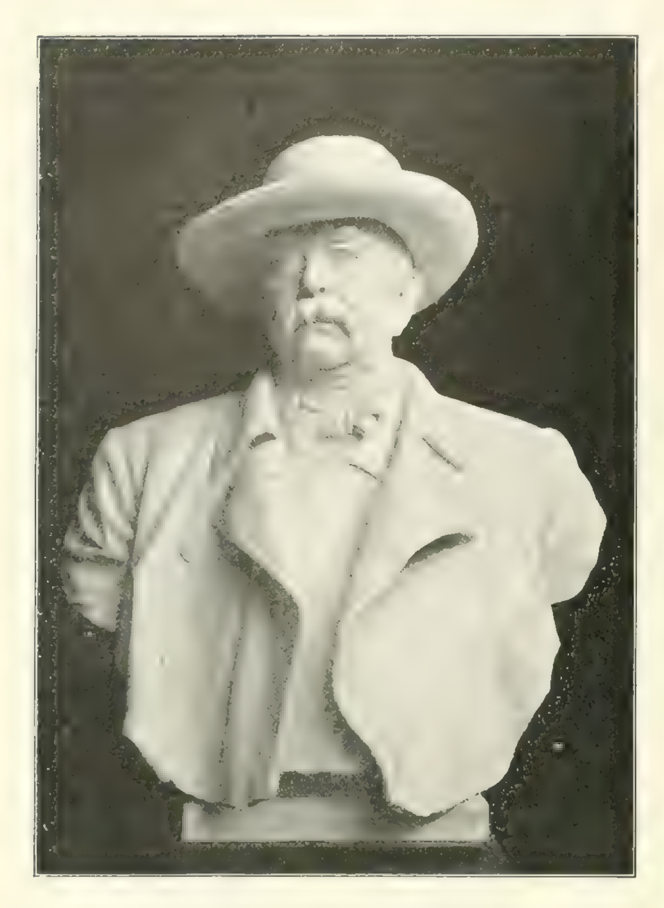


Harro Magnussen, Klaus Groth. Marmorbüste.

des Künstlers beseelten, als er die Statue schuf. Der König sitzt in seinem Lehnstuhl, nur mit einem Nachthemd bekleidet, ein Bettkissen im Rücken, eine seidene Decke, als deren Modell ein Stoff aus dem Charlottenburger Schloss gedient hat, über die Beine gelegt. Aber der todkranke Mann lehnt sich nicht an, sondern hat sich nach vornüber gebeugt und späht mit ernstem Blick geradeaus, als suchte er mit Seherblick die Zukunft zu durchdringen, um ihr das Geheimnis abzufragen, was aus seiner Schöpfung, der Grösse des preussischen Staates, werden wird, wenn er sie verlassen hat. Der Held so vieler Schlachten giebt der mörderischen Krankheit nicht weichlich nach; er weiss, dass er sterben muss, aber bis zum letzten Atemzuge denkt sein sorgender Geist an sein geliebtes Volk, dessen erster Diener zu sein er für die höchste Aufgabe seines Lebens gehalten hat. Es ist dem Künstler in wahrhaft erstaunlicher Weise gelungen, den genau nach der Totenmaske gearbeiteten Kopf zu durchgeistigen. Das ganze Leben des grossen Königs scheint nur noch Geist zu sein, der den siechen Körper fast über die natürliche Grenze hinaus in Dienst erhält. Die wundervolle klare Wölbung des Schädels, die energische Kraft der Nase und die Festigkeit des Mundes, um den wirkliches Leben zu zucken scheint, sind vorzüglich wiedergegeben; der ganze Ausdruck gipfelt aber in der mächtigen Intensität des Blickes, der unter den starken Brauen sorgenvoll und gedankentief hervorschiesst. Wir erkennen aus diesem Kopf den Herrscher, der sich ebensosehr durch seine Schriften wie durch seine Thaten ausgezeichnet hat. Obgleich von seinem Volk vergöttert, war der Philosoph von Sanssouci in seinen letzten Jahren doch völlig vereinsamt. Alle, die ihm bei seinem grossen Werk geholfen hatten, waren vor ihm dahin gegangen, und unter der neuen Generation mochte er keinem mehr so nahe treten wie jenen Getreuen. Auch das hat Magnussen in seine Statue gelegt. Die Menschen hat der unerbittliche Tod von des Königs Seite gerissen, nur die Windspiele sind ihm noch geblieben; eins schläft friedlich auf dem Fell unter seinem Sessel, das andere aber schmiegt den Kopf an das Knie seines Herrn und schaut fragend zu ihm auf, um teilzunehmen an seiner Sorge und seinem Kummer, wofür es von der Hand des Königs gestreichelt wird. Die durchsichtigen feinen Hände sind nicht weniger meisterhaft und durchgeistigt als der Kopf. So steht das Werk jetzt im Sterbezimmer des grossen Königs in jenem einstöckigen, langgestreckten Rokokoschlösschen, das auf hohen Terrassen weit hinaus schaut über die waldumkränzten märkischen Seen, das für den Preussen zu den weihe-



Harro Magnussen, Reiterstandbild für den Grafen Anton Günther von Oldenburg.



Harro Magnussen, Fürst Bismarck, Marmorbüste.

vollsten Stätten seines Vaterlandes gehört. Es steht in der Nähe des Fensters, von welchem aus der König wirklich hinausgeblickt hat über die Nordmark, die er aus einer Vorburg gegen die Slaven zum zukunftsreichen Angelpunkt des Deutschtums gemacht hat. In einer ähnlichen Stellung, wie sie der Künstler gewählt, hat der König wirklich gesessen, wenigstens zeigt ihn so ein gleichzeitiger Stich, der die Scene schildert, wie er an einem warmen Augustabend des Jahres 1786 vor dem Schlosse sass, der scheidenden Sonne nachblickte und ihr zurief: »Bald werde ich dir näher kommen!«

Harro Magnussen ist geboren am 14. Mai 1861 zu Hamburg als Sohn des schleswig-holsteinischen Bildnismalers C. C. Magnussen und einer Hamburger Senatorentochter. 1875 siedelte die Familie nach Schleswig über, wo der Vater eine Holzschnitzschule gründete, um eine seit Jahrhunderten vernachlässigte Kunstthätigkeit des Volkes wieder zu heben. Von ihm erhielt Harro den ersten Unterricht im Zeichnen und in der Holzbildhauerei. 1882 bezog er die Akademie zu München und war zunächst als Maler Schüler von Hackl, Gysis und Löfftz, dann wandte er sich zur Bildhauerei und wurde 1887 Schüler von Reinhold Begas in Berlin. Seit 1893 ist er selbständig.

Magnussen ist vorwiegend *Porträtbildner*; man muss aber diesen Begriff im weitesten Sinne des Wortes fassen, die monumentalen Standbilder berühmter Persönlichkeiten und ein Werk wie Friedrich d. Gr. in seinen letzten Tagen dazu rechnen. Unter seinen bisherigen Arbeiten herrscht die Bildnis-Büste, und bei dieser bevorzugt der Künstler charaktervolle und durchgeistigte Männerköpfe. Er bringt alle dazu notwendigen Eigenschaften und Beanlagungen mit. Er versteht es vortrefflich, das Grosse und Bedeutende in einem Kopfe zu sehen und in kräftigen Zügen wiederzugeben. Alles Zufällige und Nebensächliche verschwindet vor seinem Blick oder muss sich wenigstens den Hauptsachen unterordnen. Jeder Form und jeder Linie weiss er das Wesentliche und am meisten Charakteristische abzugewinnen, ohne dabei einseitig zu bleiben oder zu übertreiben. Vielmehr ist seiner Darstellung vornehme Schlichtheit in hohem Masse eigen. Der Künstler pflegt selber zu äussern: »Ich thue weiter nichts, als dass ich die Natur wiedergebe, wie ich sie sehe.« Dass er die Natur gross und edel, einfach und vornehm sieht, ist eben das Besondere und das Glück seiner Begabung, was den bedeutenden Künstler ausmacht. Er ist auch nicht einer von denen, welche über die Natur hinaus idealisieren, die Form verallgemeinern, um sie nach dem Geschmack des grossen Publikums schöner erscheinen zu lassen, sondern seine Kunst ist ehrlich und schreckt auch vor dem Hässlichen nicht zurück, wo es der Natur



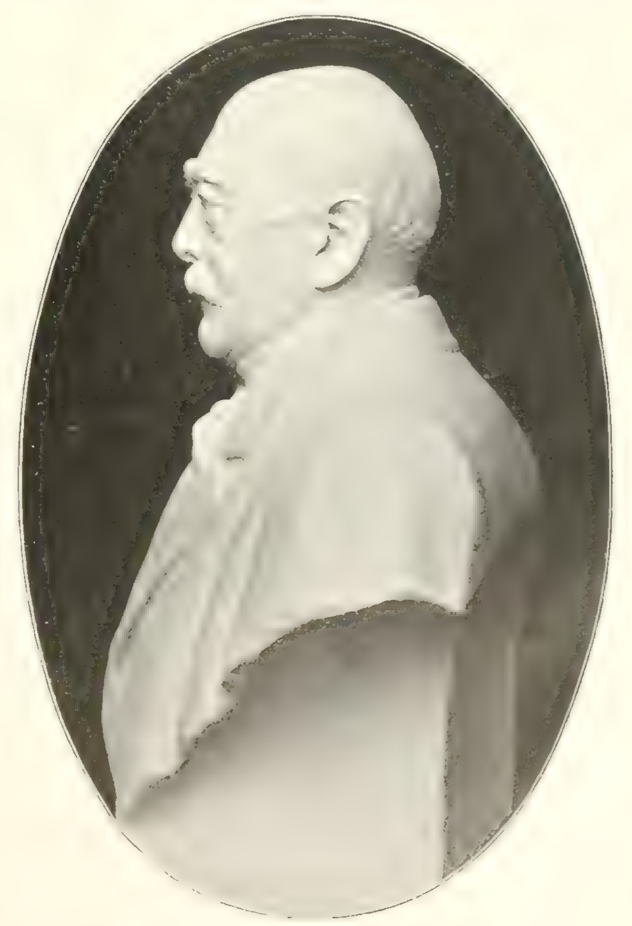
Harro Magnussen, Grossherzog Peter von Oldenburg.



Harro Magnussen, König Friedrich II., Marmorbüste.

entspricht. Das, was seine Werke über die Natur erhebt, ist seine Auffassung. Die Zola'sche Definition des Begriffes Kunst als »un coin de la nature vu à travers un tempérament« ist in ihrem zweiten Teil vollständig richtig. Die Natur muss durch eine Künstlerseele hindurchgehen und von ihr eine eigentümliche Färbung erhalten, dann entsteht ein Kunstwerk. Weniger richtig, wenigstens wenn man den höchsten Massstab anlegt, ist der erste Teil des Ausspruches, denn es genügt nicht, dass der Künstler einen Winkel der Natur originell auffasst, vielmehr muss es heissen, das Ganze der Natur. Je mehr der Künstler um sich blickt nicht nach Einzelheiten, sondern je mehr er die Natur als Ganzes in sich aufzunehmen strebt, von einem desto höheren Standpunkte aus wird er sie im einzelnen Fall auffassen. So ist es bei Harro Magnussen. Man denke nicht, dass es einem Porträtbildhauer nicht möglich oder bei ihm nicht erwünscht ist, Persönlichkeit zu zeigen. Wohl muss der Künstler sich hüten, seinem Modell Gewalt anzuthun, vielmehr muss er immer bescheiden hinter dasselbe zurücktreten, aber in der Art, wie er ihm beikommt, wie er das Charakteristische herausholt und wiedergiebt, zeigt sich seine Persönlichkeit. Nüchtern und ruhig muss der Porträtist beobachten, aber er muss eine warme Seele haben, welche sich voller Liebe in den Darzustellenden versenken und ihn danach wiedergeben kann. So waren die grössten Porträtisten aller Zeiten, die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, beanlagt, und darin ist Harro Magnussen ihnen verwandt, wie er als Schleswig-Holstein-Hamburger mit ihnen durch die Gemeinsamkeit des niederdeutschen Blutes verbunden ist. Mit allen diesen Eigenschaften ist er wie geschaffen zum Porträtisten berühmter Männer, so hat er Dichter und Gelehrte und als Grössten von allen den Begründer des Deutschen Reiches gebildet.

Zu den monumentalsten Büsten, welche Magnussen geschaffen hat, gehört die des Marschendichters *Hermann Allmers* (1895); wie lebhaft dieser Kopf, den ja auch Lenbach wiederholt gemalt hat, den Künstler interessiert, davon legt der Umstand Zeugnis ab, dass er ihn dreimal als Büste und einmal als Relief gemacht hat. Allmers ist das Unglück widerfahren, dass gerade sein am wenigsten bedeutendes Buch am populärsten geworden ist. Niemand würde in diesem wuchtigen Kopf mit dem Adlerblick, der gewaltigen, abenteuerlich gebogenen Nase und dem festen, durch eine natürliche Missbildung besonders charakteristischen Mund den Verfasser der doch sehr zahmen »Römischen Schlendertage« vermuten. Magnussen hat diesem Kopf vielmehr eine solche Grösse abgewonnen, dass uns die Persönlichkeit wie die Verkörperung des Marschenlandes, mit seinen kraftstrotzenden Viehweiden, seinem schweren Ackerland, seinem meerumbrausten und sturm-



Harro Magnussen, Fürst Bismarck, Marmorbüste.

umtobten Küstensaum erscheint, des Marschenlandes, das der dargestellte Dichter so oft besungen hat. — Ein Dichterkopf ganz anderer Art ist der von *Klaus Groth* (1893). Er zeigt mehr den aufmerksamen und freundlichen Beobachter, der ohne Lebhaftigkeit nach aussen hin die Eindrücke in seinem Innern verarbeitet und neu gestaltet. Augenblicklich hat der Künstler ein Denkmal dieses Dichters in Arbeit, das ihm die Niederdeutschen aller Länder in Kiel errichten. Der Dichter sitzt bequem angelehnt in einem alten friesischen Lehnstuhl, das eine Bein über das andere genommen, die Art der Kleidung, die Haltung, die etwas eckige Bewegung der linken Hand, mit der er die Vorlesung aus einem Buch in seiner andern Hand begleitet. — Dem Kopf von Klaus Groth schliesst sich der von *Heinrich Seidel* (1893) an, des gemüt- und humorvollen Verfassers von »Lebrecht Hühnchen« und so vieler anderer fein beobachteter und poetischer Erzählungen. Auch dieser Dichter ist eine mehr nach innen gerichtete Natur. — Letzterem vielfach verwandt, aber durch den satirischen Zug in seiner Begabung von ihm unterschieden ist *Johannes Trojan* (1893), der viel geliebte und viel gefürchtete Chefredakteur des »Kladderadatsch«, der ebensogut die scharf geschliffene Waffe des Spottes zu schwingen wie in seinen Gedichten und Erzählungen durch harmlose Heiterkeit zu erfreuen versteht, der feine Kenner des Weins, den er unzählige Male besungen hat. Mit besonderer Meisterschaft hat Magnussen verstanden, diese zum Teil einander widersprechenden Eigenschaften in dem charakteristischen Kopf zum Ausdruck zu bringen. — Von Künstlerköpfen, welche Magnussen modelliert hat, sind vor allem sein Vater und sein Schwiegervater, der verstorbene Münchner Maler *Lesker* zu nennen. Noch in Arbeit befindet sich eine Büste des Baumeisters *Hermann Ziller,* der besonders durch seine Entwürfe zum Ausbau des königlichen Schlosses und zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin bekannt geworden ist. — Unter den Bildnisdarstellungen von Forschern und Gelehrten ragt namentlich diejenige von *Emin Pascha* hervor. Wohl niemand wird es dem Werk anmerken, dass es nicht nach der Natur gearbeitet ist, so lebendig sind der Blick der scharfen, durch die Brille sehenden Augen, die den genialen Forscher verraten, und die durchgeistigten Züge. Ebenfalls nicht nach der Natur sondern erst nach dem Tode nach Photographien ist das Marmorrelief des Strassburger Chemikers *Hoppe-Seyler* gemacht. Im vorigen Jahre ist die Büste eines der Juristen an der Berliner Universität *Joseph Kohler* im Professorentalar gearbeitet. Der Vollständigkeit halber sei auch die von 1897 stammende Bronzebüste des Verfassers

Harro Magnussen, Kurfürst Joachim II. Hektor, Standbild in der Siegesallee im Berliner Tiergarten.



Harro Magnussen, Männliche Porträtbüsten.

dieser Zeilen genannt, welche auf zwei in Holz geschnitzte Bücher gestellt ist. — Von Finanzmännern hat Magnussen den Justizrat *Riesser* modelliert, von Grosskaufleuten einen Herrn aus Guben. — Bei dem Landtagsabgeordneten *Timm* hat ihn die eigenartige, für die schleswig-holsteinische Landbevölkerung bezeichnende Gesichtsbildung gereizt, bei dem Musiker Professor *Grimm* das lockere, vom Kopf weit abstehende und im Bart weich herabfliessende, weisse Haar. Auch bei der Büste des Tiermalers *Bottomley* ist die Behandlung des weissen, weichen Haares vorzüglich.

Ganz besonders aber müssen Magnussen's *Bismarck*-Darstellungen hervorgehoben werden. Ausser der herrlichen Bismarckmedaille von Hildebrand ist uns keine plastische Wiedergabe des grossen Kanzlers bekannt, welche sich mit den besten Bismarckköpfen von Magnussen messen kann. Fast fünfzigmal schon hat er ihn gebildet, als Medaille, als Büste, als Statuette, als monumentales Denkmal. Weithin sind Gipsabgüsse verbreitet. Von einer einzigen Büste, von der mit dem Schlapphut (zweite Bearbeitung 1898, das Marmororiginal nach Guben verkauft), sind bereits gegen tausend Exemplare verkauft worden. Immer wieder kommt er auf diesen grössten deutschen Mann zurück und kann sich gar nicht genugthun, ihm immer neue Seiten abzugewinnen und ihn doch immer wieder als denselben ganzen Mann zu schildern. Was die Bismarckbilder von Lenbach und Magnussen gemeinsam vor den meisten übrigen auszeichnet, ist das volle Verständnis für das vollblütige, gewaltige, unwiderstehliche Temperament, für die Seelenkraft, die aus warmer Empfindung quillt. Magnussen hat darauf noch mehr Nachdruck gelegt als Lenbach, welch letzterer mehr den überreichen Geist in den durchgearbeiteten Zügen sich spiegeln lässt, während Bismarck bei Magnussen vor allem als der grosse Patriot erscheint, der die Sehnsucht eines ganzen Volkes nach dem Reich, durchdrungen von demselben unwiderstehlichen Gefühl, mit fast übermenschlicher Energie zur wundervollen That gemacht hat. Der Unterschied zwischen den beiden kommt wohl daher, dass Lenbach den Kanzler seit langen Jahren genau kannte und oft im persönlichen Verkehr hat beobachten können, während Magnussen, welcher allerdings auch das Glück gehabt hat, einige Zeit in Friedrichsruh weilen zu dürfen, ihn mehr mit den Augen der jüngeren Generation sieht, welcher er wie ein Recke aus besserer Vorzeit erscheint. Seine Auffassung ist die mehr in die Zukunft weisende, wie sie sich auch namentlich für öffentliche Denkmäler eignet. Unter den Darstellungen in ganzer Figur ragt die kleine Bronzestatuette hervor, welche den Fürsten in langem Mantel mit auf dem Rücken zusammengelegten Händen zeigt. Die vornehme, edle Ruhe, die imponierende Würde und machtvolle Grösse dieser Gestalt sind unübertrefflich. Das Bronzedenkmal in Kiel (1897) zeigt den Kanzler in Kürassieruniform ohne Kopfbedeckung als Redner im Parlament, etwa in dem Augenblick, in welchem er den berühmten Ausspruch thut: ›Wir Deutsche fürchten Gott und sonst nichts in der Welt.‹ Auch für das grosse, von Baumeister Möller entworfene Nationaldenkmal auf dem Knivsberg, das dort als hohe Warte an Schleswigs Nordgrenze stehen soll, wird Magnussen eine Kolossalfigur Bismarck's schaffen. Ein höchst wertvolles Dokument ist die Marmorbüste vom Jahre 1896, welche nach direkter Naturanschauung gearbeitet ist

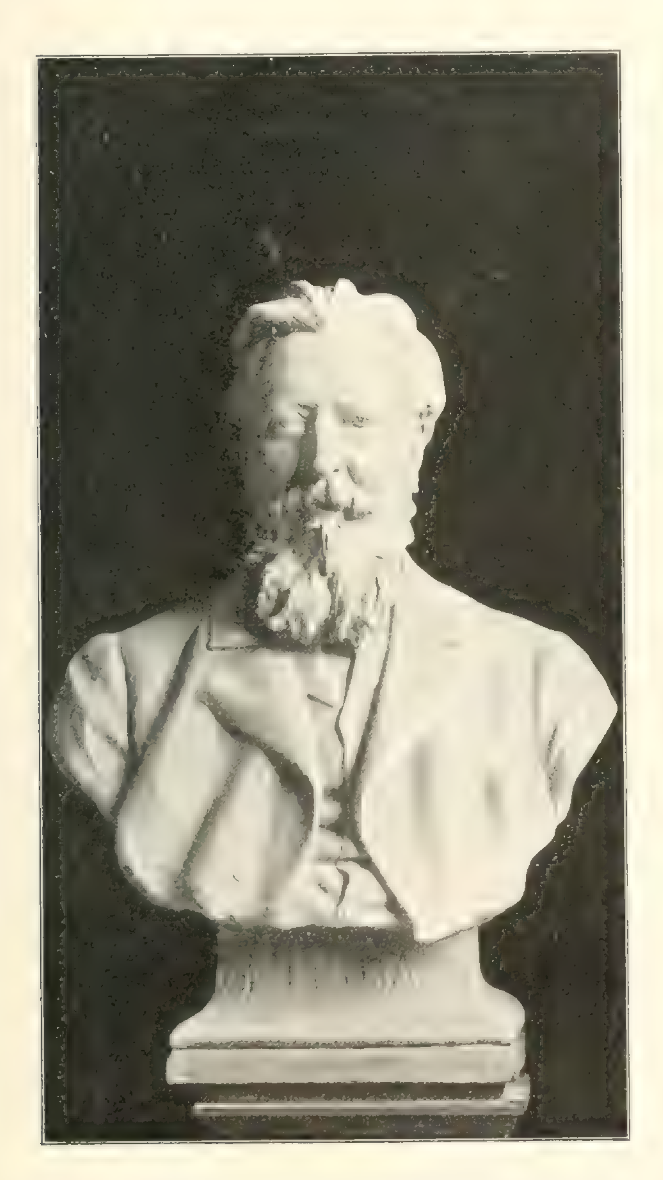
und die Züge des Kanzlers als eines Achtzigjährigen verewigt.

Von der zweiten Lieblingsgestalt Magnussen's unter den grössten Söhnen unseres Volkes, von *Friedrich dem Grossen,* giebt es ausser der Marmorstatue in Sanssouci noch zwei Darstellungen, einen Marmorkopf und eine Bronzestatuette. Letztere (1894) zeigt den grossen preussischen König auf dem Spaziergang im Park von Sanssouci, wie er von einem Gedanken ergriffen plötzlich stehen geblieben ist. Überaus reizvoll sind die Linien der Gestalt mit der in die Hüfte gestützten Linken und der auf dem Stockknopf liegenden ausgestreckten Rechten; unvergleichlich malerisch wirken die zurückgeknöpften Rockschösse, die Schärpe, die hohen Stiefelschäfte und der Degen. Im Einklang damit stehen die schlanken und beweglichen Körper der Windhunde. Der feine, scharfe und graziöse Geist des königlichen Philosophen ist schlagend wiedergegeben, und sogar das Rokokozeitalter ist sehr glücklich in der ganzen Erscheinung betont, dabei aber doch die Grösse und Würde eines genialen Herrschers. Bei dieser vortrefflichen Arbeit ist Adolph Menzel wohl insofern als Lehrmeister zu betrachten, als die ganze Vorstellung, welche unsere Generation

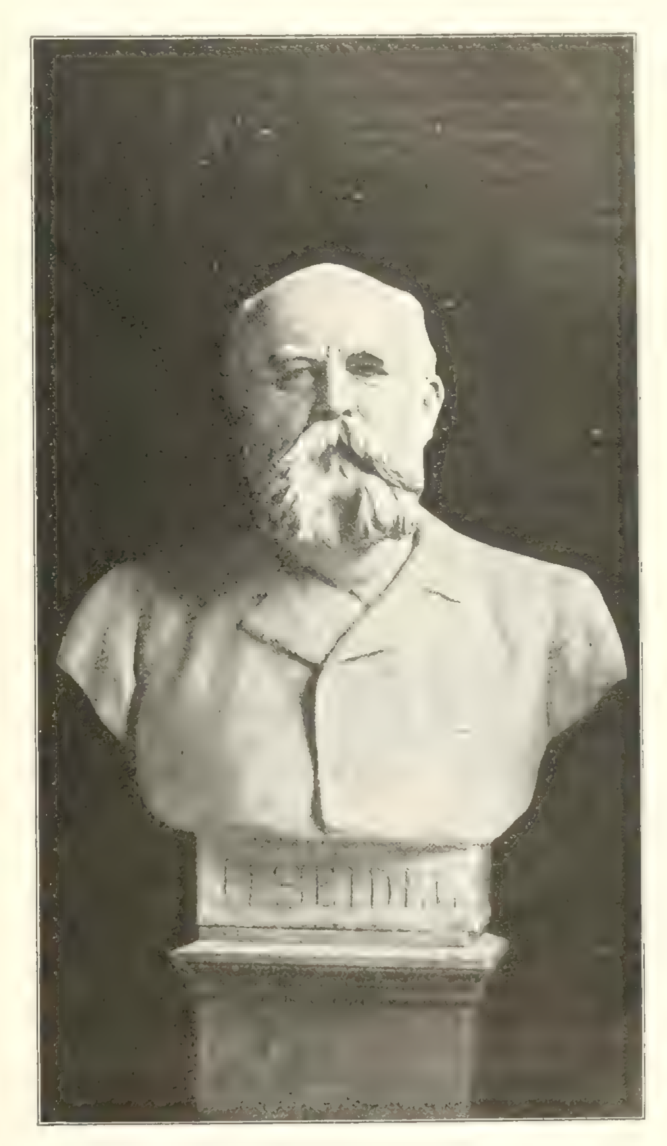


Harro Magnussen, Friedrich II. von Preussen, Bronzestatuette.

von der äusseren Erscheinung des grossen Königs hat, aus seinen Werken abgeleitet ist. Bei dem Marmorkopf mit dem Dreispitz hat den Künstler mehr die äussere Form dieses durchfurchten Gesichtes als die Durchgeistigung desselben interessiert. Es scheint, als hätte er sich damit einmal genaue Rechenschaft geben wollen über alle Einzelheiten dieses merkwürdigen Kopfes.



Harro Magnussen, Johannes Trojan, Marmorbüste.



Harro Magnussen, Heinrich Seidel, Marmorbüste.

Unter den Darstellungen anderer historischer Persönlichkeiten wird ein Hauptwerk Magnussen's die Statue *Joachim's II.*, Kurfürsten von Brandenburg, für eine der Gruppen in der Siegesallee werden. Das Denkmal bekommt die bei allen festgehaltene Form, ein Standbild auf einem Sockel vor einer halbrunden Bank. Der Kurfürst steht in seiner Rüstung, die nach der noch erhaltenen wirklichen gearbeitet ist, ruhig da. Die gepanzerte Rechte fasst den Mantel, die Linke stützt er auf den Schwertgriff. Das bärtige Gesicht schaut unter dem Topfhelm ernst hervor. Als Bildnisgrundlage hat der Kopf auf einer ausgezeichneten gleichzeitigen Medaille gedient. Die beiden Bildnisbüsten auf der Bank werden *Markgraf Georg den Frommen von Ansbach* und *Bischof Mathias von Jagow* darstellen. Auf die Einführung der Reformation in Brandenburg durch Joachim II. soll noch besonders durch ein Bildnismedaillon Luther's angespielt werden.

Aus dem Jahre 1895 stammt der Entwurf zu einem Reiterstandbild für den *Grafen Anton Günther von Oldenburg*, dessen Pferd mit langer Mähne und langem Schweif nach einer alten Abbildung gearbeitet ist. Die abnorme Haarfülle und das Kostüm aus der Zeit des 30jährigen Krieges ergaben von selbst eine malerische Auffassung, zu welcher auch die Anordnung des Reiters auf einem ansteigenden Fels ge-

hört. – Im vorigen Jahre wurde in Kronstadt ein Bronzestandbild des siebenbürgischen Reformators *Honterus* von Magnussen errichtet; es steht an der Kirche, in welcher der Reformator gepredigt, er zeigt mit der erhobenen Linken auf das gegenüberliegende Gymnasium, welches er gegründet hat und hält in der Rechten das aufgeschlagene Reformationsbüchlein, welches er geschrieben hat. — In Arbeit ist ein Standbild der Fürstin *Maria von Jever* für diese Stadt der Bismarck-»Getreuen«. Ihr 400ster Geburtstag soll dort nächstens festlich begangen werden in dankbarer Erinnerung daran, dass sie dem Ort Stadtrechte verliehen hat. Die jugendlich anmutige Fürstin steht ruhig da, die Urkunde der Stadtrechtverleihung in der Hand. Interessant ist das Brabanter Kostüm, das Brokatgewand mit gepufften Ärmeln und Halskrause, der kettengeschmückte Pelzkragen, der Federhut, darunter das Netz mit den schneckenförmigen Windungen am Ohr. Die Bronzefigur wird über einer Sandsteinbank stehen, deren Wangen der oldenburgische Löwe schmückt.

Von modernen Fürsten hat Magnussen zuerst den Herzog *Friedrich VIII. von Schleswig-Holstein,* den Vater der deutschen Kaiserin, dargestellt. Ein reiches Material von Photographien aus dem Besitz des Herzogs Ernst Günther von Schleswig-Holstein hat ihm vorgelegen, nach dem er zwei verschiedene Büsten dieses Fürsten seines engeren Heimatlandes geschaffen hat. Die Marmorbüste des regierenden Grossherzogs *Nikolaus Friedrich Peter von Oldenburg* hat er nach dem Leben gebildet. Der Grossherzog ist in Uniform dargestellt, ruhig geradeaus blickend.

Weibliche Büsten hat Magnussen seltener geschaffen als männliche, doch hat er auch hierfür hohe Begabung bewiesen. Unsere Kopfleiste zeigt die Marmorbüste einer jungen Münchnerin, welche mit entblössten Schultern aus einem Blumenkelch hervorwächst, die Marmorbüste einer Norwegerin in einem tief ausgeschnittenen Kleide, dessen weit abstehender Kragen aus weissem gemustertem Seidenstoff in malerischen Falten Kopf und Hals manschettenartig umgiebt, und die Gipsbüste einer jungen Berlinerin in einer schlichten, hoch am Halse geschlossenen Bluse. Den Kopf der schönen norwegischen Dame zeigt unsere Schlussvignette (S. 22) noch einmal im Profil. Die schwierige Aufgabe, ein lächelndes Gesicht zu bilden, ist dem Künstler vortrefflich gelungen.



Harro Magnussen, Die gefesselte Sklavin, Statuette.

Noch seltener hat Magnussen Akte gearbeitet, doch auch darin hat er sich mit Erfolg bewährt. Unsere Abbildung führt eine gefesselte Sklavin vor, deren schlanker Körper in engem Anschluss an das Modell gebildet ist. Das Werk hat nur Statuettengrösse, ebenso wie eine andere nackte weibliche Figur, welche eine Schale mit Früchten als Opfer für Ceres emporhält. — An den Preisaufgaben, welche der Kaiser zur Ergänzung von Antiken stellte, hat sich Magnussen dreimal beteiligt. Von den Archäologen wurde seine Ergänzung der tanzenden Mänade als eine der am besten gelungenen bezeichnet. — Die Vielseitigkeit des Künstlers lernen wir ferner noch aus seinen Medaillen und Plaketten, sowie aus seinen Entwürfen zu einem Stammschoppen der Getreuen von Jever kennen.

Möge es dem Künstler, der nach Dante's Rechnung den Zeitpunkt »Nel mezzo del cammin di nostra vita« erst kürzlich überschritten hat, vergönnt sein, sein Lebenswerk noch durch eine grosse Reihe bedeutender Werke zu bereichern!

DIE MITTELALTERLICHEN WANDMALEREIEN IM KREUZGANGE UND IM DOM ZU SCHLESWIG

VOM BAURAT HOTZEN IN HILDESHEIM

UNTER den in unserer Zeit wieder zu Tage geförderten mittelalterlichen Wand- und Gewölbemalereien nehmen diejenigen im Dom zu Schleswig und namentlich dem dazu gehörigen Kreuzgang oder Schwahl[1]) eine nicht unbedeutende Stelle ein. Sowohl ihre Vollständigkeit und grosser Umfang, wie auch ihre Wiederherstellung sichern ihnen dieselbe.

Betrachten wir zunächst die Malereien im sogenannten Schwahl, welche bereits in den achtziger Jahren dieses Jahrhunderts zuerst entdeckt wurden. Die Ausmalung des Schwahls erstreckt sich durch alle drei Arme dieses gewölbten Ganges (siehe Grundriss-Skizze), sowohl auf die Wände wie auf die Gewölbe und macht ein in der Idee zusammenhängendes organisches Kunstwerk aus, welches auch vollständig zur Ausführung gekommen ist. Gerade in dieser seiner Totalität wie in der gewaltigen Ausdehnung der bemalten Räume liegt ein besonderer Reiz dieser schönen gewölbten Hallen, der um so höher anzuschlagen ist, als nur sehr wenige der bis in unsere Tage geretteten mittelalterlichen Wandmalereien etwas anderes sind als Bruchstücke, welche die Wirkung kaum ahnen lassen, die eine durchgeführte Ausschmückung der Räume hervorbringt.

Die harmonische Einheitlichkeit des Ganzen ist jedoch nicht Folge einer Gleichzeitigkeit in der Herstellung, sondern wir haben bei dieser Ausmalung drei getrennte Teile auseinander zu halten.

Erstens: die Malereien an den geschlossenen Wänden der Aussenmauern.

Zweitens: an den durch die offenen Fensterbogen durchbrochenen Wänden der Innenmauern.

Drittens: an den Gewölben.

Jeder dieser Teile ist zwar ein, ohne Unterbrechung, für sich ausgeführtes Ganzes; zwischen den Herstellungen dieser drei Teile liegen aber Zwischenräume. Der erstgenannte Teil, die Bilder an den Umfassungswänden, ist der älteste. Wie die Abbildungen erkennen lassen, sind dieselben in die Schildbogen-Umrahmungen der einzelnen Gewölbe hineinkomponiert. Gemalt sind sie auf weissem Grunde mit rotbraunen Konturen in gebranntem Ocker, ohne alle Anwendung von Färbung der Flächen. Jedes Bild wird von einem Kranz von Weinblättern eingerahmt, der für jedes Feld besonders erfunden ist, an der unteren Seite sind sie von einem Tierfries in 0,60 m Höhe vom Fussboden abgeschlossen, der sich durch alle drei Flügel des Kreuzgangs in immer wechselnden Bildern fortsetzt. Letzterer erinnert, sowohl durch die Anordnung von jedesmal zwei gegeneinander gestellten Tiergestalten, wie durch die Kreisformen und das teilende romanische Blatt zwischen je zwei Kreisen, vor allem aber durch die Gestalten der Tiere selbst, auffallend an den schönen Tierfries, welchen man aus dem Kirchhofe am Magdeburger Dom an den Wänden des Kapitelhauses eingeritzt sieht und die Reihe von Bildern Otto's I., seiner beiden Gemahlinnen, sowie einiger Krieger und Kleriker an der unteren Seite begrenzt.

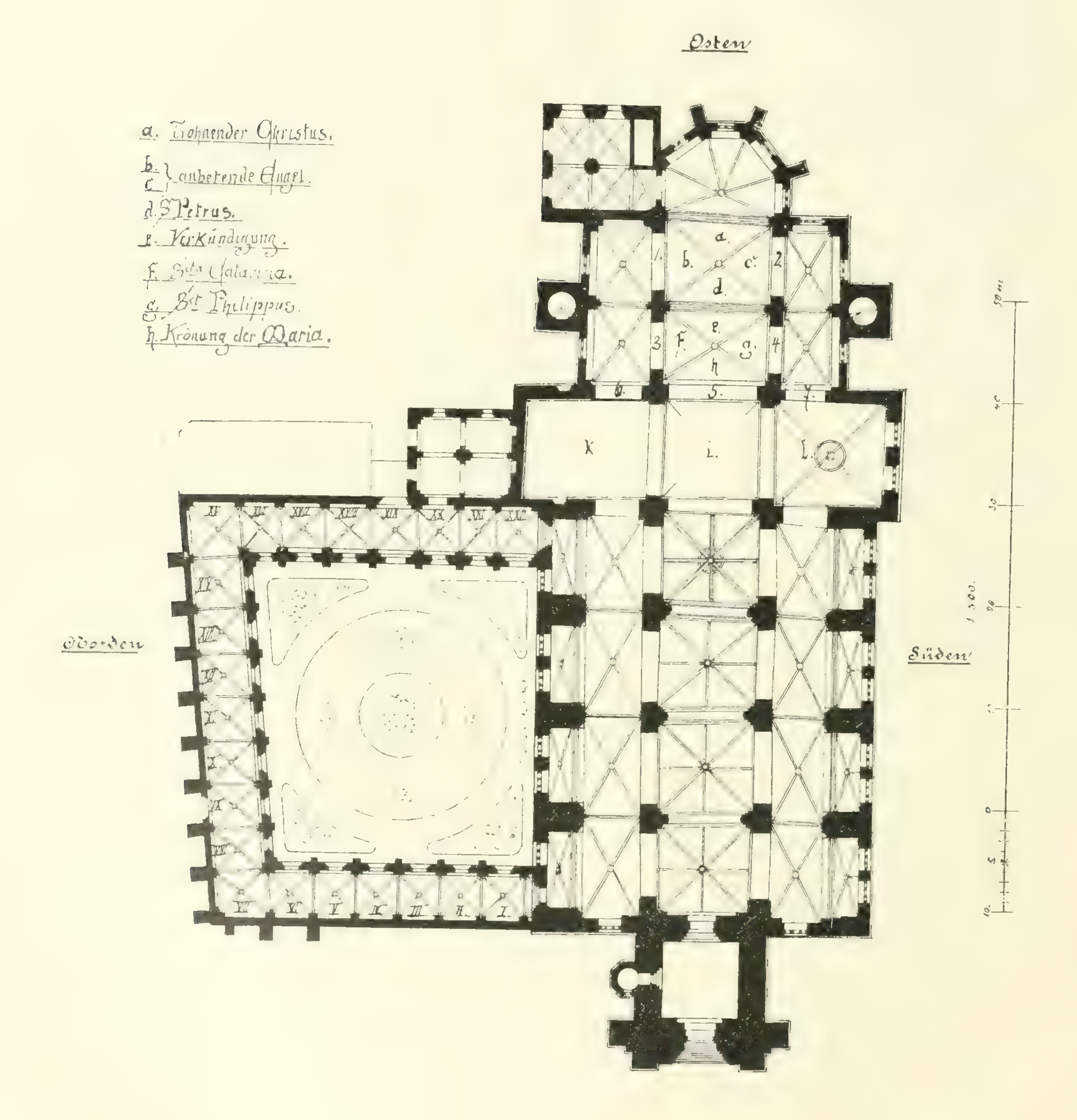
Gelegentlich einer baulichen Unterhaltungsarbeit entdeckte Verfasser unter dem Wandverputz Spuren von Wandmalereien. Eine sofort angestellte sorgsame Untersuchung und Blosslegung enthüllte unter einer späteren Putzschicht das Bild der Kreuzesabnahme so gut erhalten, dass es vollständig durchgepaust werden konnte. Später wurden noch folgende Bilder zu Tage gefördert und durch den Herrn Maler Olbers in Hannover wieder hergestellt.

Im westlichen Flügel des Kreuzganges (s. Grundriss-Skizze) anfangend:

1. Gewölbequadrat No. I: Die Geburt (musste ganz neu komponiert werden, da dieselbe nicht zu ergänzen war).
2. Gewölbequadrat No. II: Zug der drei Könige nach Bethlehem.
3. Gewölbequadrat No. III: Anbetung der Könige.

[1]) Das in Schleswig-Holstein gebräuchliche dänische Wort *schwahl* ist stammverwandt mit unserem schwül, wie dieses warm und still bedeutet, so bedeutet schwahl soviel wie kühl und still.

Grundriß des St. Peters-Domes in Schleswig.



4. Gewölbequadrat No. IV: Darstellung Jesu im Tempel.
5. Gewölbequadrat No. V: Der Bethlehemitische Kindermord.
6. Gewölbequadrat No. VI: Flucht nach Ägypten.
7. Gewölbequadrat No. VII: Die Taufe Jesu durch Johannes.

Im nördlichen Flügel.

8. Gewölbequadrat No. VII: Verrat Judä in Gethsemane.
9. Gewölbequadrat No. VIII: Die Geisselung.
   Gewölbequadrat No. IX enthält kein Bild, weil hier eine Aussenthür.
10. Gewölbequadrat No. X: Die Kreuzschleppung.
11. Gewölbequadrat No. XI: Die Kreuzigung.
12. Gewölbequadrat No. XII: Die Kreuzesabnahme.
13. Gewölbequadrat No. XIII: Die Grablegung.
14. Gewölbequadrat No. XIV: Die Auferstehung.
15. Gewölbequadrat No. XV: Die drei Frauen am Grabe.

Im östlichen Flügel.

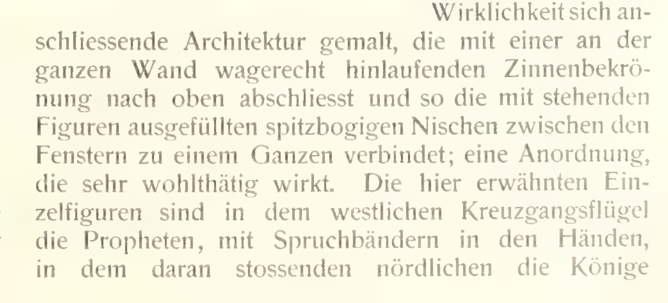
16. Gewölbequadrat No. XV: Christus in Emmaus.
17. Gewölbequadrat No. XVI: Der ungläubige Thomas.
18. Gewölbequadrat No. XVII: Himmelfahrt.
19. Gewölbequadrat No. XVIII: Ausgiessung des heiligen Geistes.
    Gewölbequadrat No. XIX: Thür.
    Gewölbequadrat No. XX: Thür.
20. Gewölbequadrat No. XXI: Tod der Maria.
21. Gewölbequadrat No. XXII: Majestas Domini.



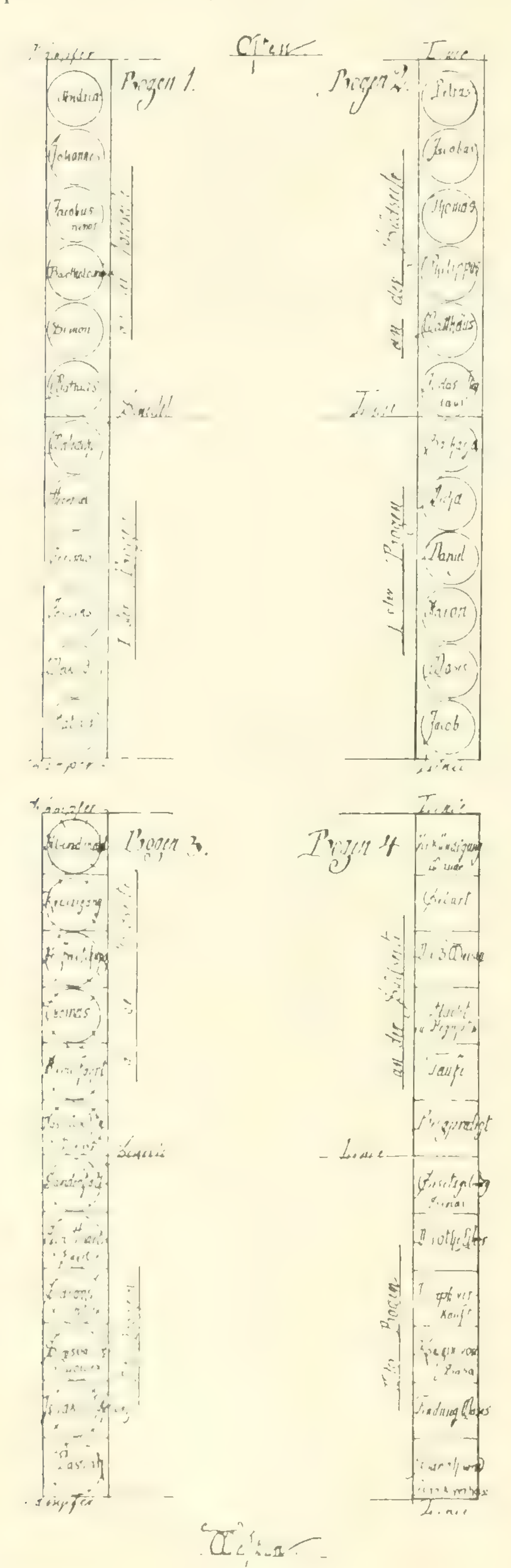
Kreuzgang im Dom zu Schleswig.

Von diesen 21 Bildern waren die sechs Bilder: No. 1, 16, 17, 18, 19 und 21 so stark zerstört, dass eine Erneuerung durch einfaches Nachziehen der Zeichnung nicht möglich war und wurden dieselben deshalb nach den vorhandenen Resten von dem Herrn Maler Olbers neu komponiert. Die übrigen 15 Bilder waren so gut erhalten, dass sie fast ohne alle Ergänzung Strich für Strich nachgezogen werden konnten, so dass sie in der That als die alten Bilder bezeichnet werden müssen.

Diese lange Reihe von Bildern aus dem Leben unseres Heilands, in denen die Figuren reichlich $^{3}/_{4}$ natürlicher Grösse haben, eine rechte biblia pauperorum des Mittelalters, bildet den ersten und bedeutungsvollsten Teil des Werkes. Ausserdem sind, wie bereits bemerkt, die nach dem Kirchhofe gehenden Fensterseiten und die Gewölbe mit Malereien geschmückt. Die Pfeilervorsprünge, Bogen, Gurten und Rippen sind, wie solches auch aus den Bildern sichtbar ist, bei reicher Formstein-Profilierung, ohne Putz im Backstein belassen. Sinnreich und für Dekorationsmalerei höchst beachtenswert und instruktiv ist die Art und Weise, wie der Maler die durch die bis zum Boden reichenden Fensteröffnungen zerstückelten und fast aufgelösten Innenwände gegen den Kirchhof hin behandelte. Um hier, trotz der vielfachen Durchbrechungen und Pfeilervorlagen, die Vorstellung grösserer Flächen zu schaffen, hat er eine der Wirklichkeit sich an-



schliessende Architektur gemalt, die mit einer an der ganzen Wand wagerecht hinlaufenden Zinnenbekrönung nach oben abschliesst und so die mit stehenden Figuren ausgefüllten spitzbogigen Nischen zwischen den Fenstern zu einem Ganzen verbindet; eine Anordnung, die sehr wohlthätig wirkt. Die hier erwähnten Einzelfiguren sind in dem westlichen Kreuzgangsflügel die Propheten, mit Spruchbändern in den Händen, in dem daran stossenden nördlichen die Könige



und in dem östlichen die Apostel mit ihren Attributen.

Diese Figuren zeigen eine andere Behandlung als die oben beschriebenen Bilder an den Aussenwänden. Sie stellen sich nämlich nicht als einfach rot ausgeführte Konturenzeichnung dar, sondern sind farbig behandelt, gehören einer späteren Zeit an und machen eine mächtige, ernste Wirkung. Leider waren dieselben weniger gut erhalten. —

Einen frappierenden Gegensatz für das Auge des Beschauers bildet zu der auf beiden Wandseiten ihn umgebenden heiligen Gesellschaft das fast fratzenhafte Durcheinander, welches ihn von oben her aus den Gewölben anblickt. In fast verwirrendem Wechseltanz umgaukeln ihn sirenenartige Wesen als Gebilde einer ausschweifenden Phantasie und suchen durch allerhand Lockungen wie Musik, Tanz, Spiel, Jagd, Kampf und Lust die Aufmerksamkeit von der heiligen Umgebung ab und auf sich zu ziehen. Anscheinend hat hier der Gedanke Ausdruck finden sollen, dass durch die Welt des Argen und der Sinnenlust der von Christus erlöste Mensch auf seinem Lebenswege zur Sünde verlockt wird.

Auch hier ist, wie bei der Malerei an den Fensterseiten, eine ziemlich reiche und lebhafte Färbung der auf hellem Grunde befindlichen Zeichnung zur Anwendung gekommen und dadurch für das Ganze eine reiche Wirkung hervorgebracht. Die beigegebene innere Perspektive des nördlichen Flügels giebt, obgleich die Farben fehlen, einen gewissen Eindruck von der reichen Pracht dieser schönen Hallen, die in der Vollständigkeit der echten mittelalterlichen Ausschmückung dieser weiten Räume nicht viele ihresgleichen finden möchten. Lebhaft erkennen wir beim Aufenthalt in diesen gewölbten Hallen, wenn von dem stillen umschlossenen Garten blühende Ranken und Wohlgeruch durch die weiten Fensterbogen zu uns hereinwehen, dass die mittelalterliche Kunst es verstanden hat, Räume zu schaffen von einem Reiz der Anlage und einer Schönheit der Ausschmückung, wie sie in dieser Art bei uns später nicht wieder vorkommen.

Bei einer so reichen Ausmalung des Kreuzganges überrascht es nicht, dass auch in der Kirche selbst alte Malereien aufgedeckt wurden. Zwar beschränkte sich solches nur auf die Chorpartie mit dem Querschiff, aber die hier aufgefundenen Reste haben den Vorzug, dass ausser den spätgotischen Malereien des Chors in den drei Gewölbequadraten des Querschiffes sich noch Reste von feiner romanischer Gewölbemalerei vorfanden. Überhaupt aber handelt es sich im Dom fast nur um Gewölbe- nicht so sehr um Wandmalereien.

Die östlich sich an das Querschiff anlegende dreischiffige Choranlage von sieben Gewölben ist erst entstanden infolge der ums Jahr 1440 eingetretenen Zerstörung des früheren Chors durch Feuersbrunst. Da der Wiederaufbau des Chors rasch nach dem Brande erfolgte, so ist die Möglichkeit vorhanden, dass auch die Entstehung der Malereien daselbst in die Mitte des 15. Jahrhunderts fällt, wohin sie ihrem Charakter nach gehören.

In der beifolgenden Grundriss-Skizze sind die Hauptgegenstände der Ausmalung verzeichnet, sowie die Anordnung ersichtlich gemacht. Abweichend von der gewöhnlich üblichen Anordnung ist der zum Weltgericht wiederkehrende Christus nicht in dem sechsteiligen Apsidengewölbe, sondern in dem östlichen Gewölbeviertel des letzten Chorquadrats angebracht, wo sich mehr Raum für diese grosse, majestätische Gestalt findet. Die eigentlichen kleinen Apsidengewölbe sind dafür in besonders reicher Weise ornamental ausgemalt und erhält der ganze Chorschluss einen sehr wirksamen und reichen Schmuck figürlicher Malerei in den breiten Leibungen der fünf Apsidenfenster. Nach Art des oben erwähnten Tierfrieses im Schwahl zeigt sich nämlich in den Leibungen der Fenster aufsteigendes Ornament, welches in grossen aneinander gereihten Kreisen je zwei gegeneinander gestellte Tiergestalten in lebhafter Bewegung und Färbung zeigt. Diese Tiergestalten sind dem oben erwähnten Tierfries im Schwahl nachgebildet und zum Teil direkt entnommen. Die Leibungen des Mittelfensters jedoch stellen in ebensolchen Kreisen eine Reihe von männlichen und weiblichen Köpfen dar, für welche bis jetzt nicht gelungen ist, eine Erklärung zu finden.

In ähnlicher Weise enthalten die breiten Bogen No. 1 und 2 der Grundriss-Skizze eine Reihe von schön ausgeführten Köpfen auf sternbesäetem Grunde in Medailloneinrahmung. Zwölf derselben, auf den östlichen Hälften beider Bogen, stellen als Repräsentanten des Neuen Testamentes in jedem Bogen je sechs Apostel im Brustbilde dar, denen gegenüber auf den beiden westlichen Bogenhälften jedesmal sechs Propheten als Repräsentanten des Alten Testamentes erscheinen. Diese Gegenüberstellung des neuen und alten Bundes wiederholt sich in den folgenden beiden Bogen No. 3 und 4.

Nicht in runder Medaillonform, sondern in viereckiger Umrahmung, sind auf farbigem Grunde hier an den östlichen Hälften der Bogen je sechs, im ganzen also 12 Szenen aus dem Neuen Testamente dargestellt, denen gegenüber auf den westlichen Bogenhälften die alttestamentlichen Vorbilder sich finden, wie z. B. der Auferstehung Christi gegenüber ist dargestellt: Simson wie er den Löwen zerreisst u.s.w.

Die Anbetung der Könige; Dom zu Schleswig.

Den Schluss der Chorausmalung machen die Bogen 5, 6 und 7 der Grundriss-Skizze. In dem Triumphbogen (5) sind in der oben beschriebenen Anordnung und in viereckiger Felderteilung Szenen aus dem Leben St. Petri, des Schutzheiligen der Kirche, dargestellt. Die von den beschriebenen Gurtbogen eingeschlossenen eigentlichen Wölbungen des Hauptchors anlangend, so wurde schon erwähnt, dass die schmalen und steilen Wölbungen des Chorschlusses nur mit Ornamenten geschmückt sind. Dagegen zeigen die acht Felder der beiden davorliegenden Gewölbequadraten des Chors folgende figürliche Darstellungen in kolossalem Massstabe, welche von mächtiger Wirkung sind:

a) zeigt den thronenden Christus mit dem aus seinem Munde hervorgehenden blossen Schwert.

b) und c) anbetende Engelsgestalten.

d) St. Petrus, den Schutzheiligen.

e) Verkündigung Mariä.

f) Sta. Catharina.

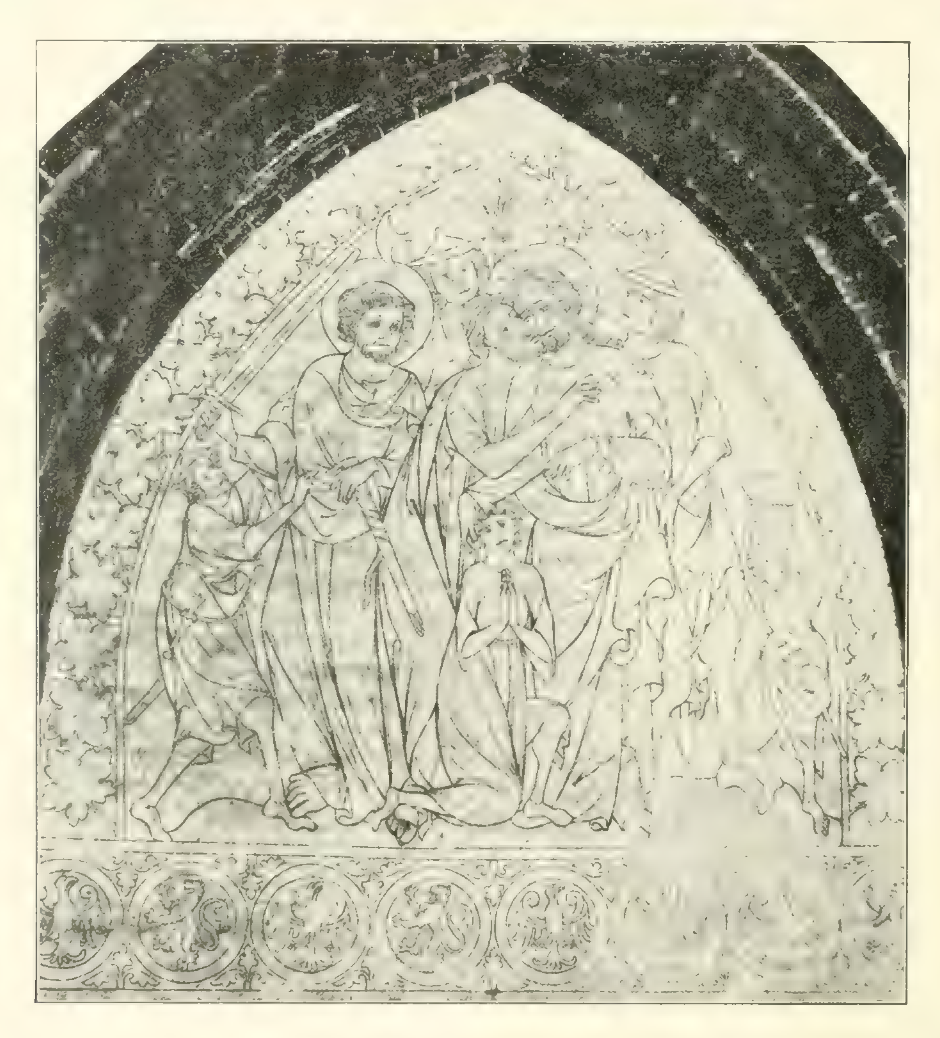
g) Sct. Philippus.

h) Krönung der Maria.

Die Gurtbogen 6 und 7 sind nur mit heraldischen Musterungen verziert. Die Ausschmückung des nördlichen und südlichen Nebenchors ist fast nur ornamentaler Art und nur in untergeordneter Weise sind Menschen- und Tierfiguren hineingezogen. Die Behandlung des Ganzen ist so, dass auf matt elfenbeinfarbigem Grunde die Ornamentierung der Rippen und Kappen mit Blumen, Blattwerk etc. in lebhaften Farben ohne Gold aufgemalt ist. Die Behandlung der menschlichen Figuren ist reich und fein in Farben ausgeführt.

Die Anordnung der romanischen Malereien in den drei dem älteren Bau angehörenden Gewölben des Querschiffs (siehe Grundriss-Skizze) ist romanischer Weise auf konzentrisch um den Schlussstein des Gewölbes sich bildenden Kreisen getroffen. Leider ist in allen drei Gewölben nur noch die Partie um den Mittelpunkt erhalten.

In dem kuppelartigen Gewölbe der Kreuzesvierung besteht jene mittlere Partie aus einem äusseren Kreise, welcher einen inneren, mit Vierpass versehenen Kreis umschliesst. In den vier Pässen sitzen vier Halbfiguren, die mit über den Kopf erhobenen Händen den inneren Kreis halten, der auf blauem Grunde ein ganz goldenes Lamm mit der Kreuzesfahne zeigt. In dem anstossenden nördlichen Gewölbequadrat des Querschiffs befindet sich, innerhalb eines äusseren Kreises, ein an den vier Zipfeln aufgespanntes Tuch, in dessen Mitte ein goldener Bethlehems-Stern sich befindet. (Vermutlich stand unter diesem Gewölbe, im nördlichen Querschiffarme, ehemals ein, den heiligen Drei Königen geweihter Altar. Noch jetzt ist ein Altarschrein aus dem 13. Jahrhundert dort vorhanden, welcher unter einer charakteristischen Dachbildung in fünf lebensgrossen, bemalten Holzfiguren die Anbetung der Könige vor Maria mit dem Kinde darstellt. Es ist dieser Schrein, neben dem grossen Altarwerke des Hans Brüggemann, zweifellos das bedeutendste der im Dom vorhandenen Kunstwerke.)



Der Verrat Judas Ischarioth's; Dom zu Schleswig.

In dem südlichen Gewölbequadrat des Querschiffes

gruppieren sich um den Schlussstein, auf dem anscheinend das Kreuzeszeichen aufgemalt war, die vier evangelischen Zeichen in farbiger Ausführung.

Diese geringen Reste von romanischen Malereien in den drei Gewölben des Querschiffes stellen durch den kleineren Massstab die reichere und sorgfältigere Ausführung und die vielfache Verwendung von Gold, den Unterschied der romanischen Ornamentierung von der spätgotischen des Chores in recht augenfälliger Weise dar.

Brande von 1440, einen Umbau erfahren hat. Dieser bestand in Herstellung der jetzigen Gewölbe an Stelle der früheren vielleicht flachen Decke und in Umwandlung der romanischen Rundbogenöffnungen nach dem Kirchhofe hin, von denen noch zwei erhalten sind, in die jetzigen hohen und schmalen spitzbogigen Lichtöffnungen.

Die Malereien an den verschont gebliebenen Rückwänden des Kreuzganges sind in den Anfang des 14. Jahrhunderts zu setzen, während diejenigen an den



Die Grablegung; Dom zu Schleswig.

Fensterwänden und den Gewölben des Kreuzganges dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören. Die Entstehungszeit der Malereien im Chor des Doms ist, wie schon erwähnt, durch den rasch erfolgten Wiederaufbau des Chors in der jetzigen Hallenkirchenform, nach dem zeitlich bestimmten Brande von 1440 nach einer Seite hin bestimmt und in der That trägt diese Malerei durchaus noch den Stempel der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, während die Malerei in den drei Gewölben des Querschiffs in das 12. Jahrhundert gesetzt werden muss.

Die farbige Ausschmückung der drei Langschiffe und der nebenherlaufenden beiden Reihen Seitenkapellen an der Süd- und Nordseite, ist nach den vorhandenen Resten einer wenig bemerkenswerten spätgotischen Ornamentierung wieder hergestellt.

Bezüglich des Alters der oben beschriebenen Malereien im Kreuzgange wie im Dom ist zu beachten, dass, ähnlich wie im Dom ein durchgreifender Umbau des Chors und der Seitenschiffe nach dem Brande von 1440 erfolgt ist, gleicherweise auch der Kreuzgang im 15. Jahrhundert und zwar anscheinend vor dem

EIN BILDNIS VON ANTOINE CARON IN DER MÜNCHNER PINAKOTHEK

DIE Geschichte der französischen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts weist noch immer fast unüberwindliche Schwierigkeiten auf. Unter dem Namen der Clouet findet man in vielen Sammlungen Gemälde von ganz verschiedenen Händen, ja selbst oft Werke niederländischen Ursprungs. Einiges Licht haben in dieses Dunkel die Arbeiten französischer Gelehrter, besonders die Henri Bouchot's, gebracht. Unter anderm hat man eine Gruppe von solchen Bildnissen, denen die deutsche Forschung vorher den seltsamen Namen Pseudo-Amberger gegeben hatte, mit gutem Recht dem Zeitgenossen der Clouet, Corneille de Lyon, zugeschrieben. Für die späteren Nachfolger der Clouet fehlt es aber leider selbst an solchen Vermutungen; daher mag wohl der folgende Versuch erlaubt sein, einem dieser Künstler, von dem bisher kein gemaltes Bildnis bekannt war, ein solches zuzuweisen.

In der älteren Pinakothek zu München befindet sich unter dem Namen des holländischen Malers Adriaen Crabeth das Brustbild einer jungen Dame in der steifen und prächtigen französischen Tracht des 16. Jahrhunderts (No. 1316). Sie trägt ein schwarzes Barett mit Straussfedern und ein weisses, reich mit Gold besetztes Kleid mit hoher, gesteifter Halskrause und prunkvollem, goldenem Halsbande. Das lange, vornehme Oval des Gesichtes spricht wohl für eine Verwandtschaft der Dargestellten mit dem königlichen Hofe von Frankreich; doch sind alle Versuche, die Persönlichkeit zu bestimmen, vergeblich geblieben. Es ist ein sehr elegantes, dabei etwas geleccktes und glattes höfisches Bildnis, das gewiss ganz und gar nach dem Wunsch und Geschmack der Bestellerin ausgefallen ist. Das Bild erinnert sehr an die Weise des jüngeren Clouet; die Behandlung ist jedoch breiter, die Malweise weicher und unbestimmter, die Färbung des Fleisches stumpfer und kälter, und man vermisst überhaupt die unsägliche Feinheit der Ausführung, die das gemeinsame Merkmal aller Arbeiten François Clouet's ist.

Wichtig für die Bestimmung des Urhebers des Gemäldes ist ohne Zweifel die auf dem grünlich grauen Hintergrunde angebrachte Bezeichnung, die man wohl nur aus Verlegenheit auf den Namen Adriaen Crabeth gedeutet hat. Sowohl die Buchstaben des Monogramms A und C, als auch die Jahreszahl 1577 stimmen vortrefflich zu dem Namen eines Malers, der uns als Nachfolger der Clouet bekannt ist: *Antoine Caron.* Dieser Künstler, über den Anatole de Montaiglon ein kleines Buch geschrieben hat (Paris 1850), wurde vor 1521 zu Beauvais geboren und starb um das Ende des 16. Jahrhunderts. Nach alten Berichten war er Hofmaler Heinrich's II. und Catherinens von Medici. Ludwig von Orléans hat ihn in zwei Sonetten besungen: in dem einen, an Catherina von Medici gerichteten, stellt er ihn über alle Maler der Vorzeit, in einem zweiten, worin er unserem Maler zum neuen Jahre Glück wünscht, ruft er ihm zu:

> Couzin aura toujours un éternel renom,
> Et toi, par desus lui, tu l'auras, mon Caron;
> Aussi, pour t'étréner, au retour de cet an,
>
> Je fai prière à Dieu, qu'en toi seul il assemble
> Ce qu'Apelle et Zeuxis, Janet, le Titian,
> Raphael, Michel ange ont eu jamais ensemble.«

Dieser Wunsch hat sich nicht erfüllt. Wer weiss heute noch etwas von Antoine Caron? Nur ein paar mythologische Zeichnungen in dem aufgelösten Stil der Schule von Fontainebleau und einige gestochene Illustrationen zu Philostrat sind uns von ihm erhalten geblieben (vgl. Mantz, Histoire de la peinture française I). Die Gemälde seiner Hand, die einst in den Kirchen seiner Vaterstadt Beauvais prangten, sind verloren gegangen. Von seinen Bildnissen weiss man nicht viel mehr, als dass einige von seinem Schwiegersohne Thomas de Leu und von Léon Gauthier gestochen worden sind; aber in dem Werke dieser Stecher findet man keines mit dem Namen Caron's. Th. de Leu hat im Jahre 1599 ein Bildnis seines Schwiegervaters gestochen; es lässt sich aber nicht mehr sagen, ob diesem Stiche ein Selbstbildnis Caron's zu Grunde liegt.

So wäre denn das Münchner Bild das einzige erhaltene Beispiel von Caron's Bildniskunst. Denn aus welchem Grunde Henri Bouchot die in seinem trefflichen Buche über die Clouet auf Seite 61 abgebildete Federzeichnung mit dem Bildnisse Pierre de Brach's — allerdings zweifelnd — unserem Meister zuschreibt, weiss ich nicht. Freilich zeigt sie in der Anlage und Auffassung die grösste Ähnlichkeit mit dem Bildnisse der Pinakothek. Nach diesem einzigen, durch die Inschrift beglaubigten Werke des Meisters wird es vielleicht Kennern, die auf diesem Gebiete mehr zu Hause sind, als der Verfasser, möglich sein, noch andere Gemälde Caron's unter den vielen Arbeiten der Clouet'schen Schule nachzuweisen.

Wien, im Juni 1899.

GUSTAV GLÜCK.



Antoine Caron, Weibliches Porträt; München, Pinakothek. Photographie Brückmann.

DER ÄLTESTE STICH DES MORITZDENKMALS IM DOME ZU FREIBERG

VON THEODOR DISTEL-BLASEWITZ

DURCH die »goldene Pforte« in der alten meissnischen Bergstadt führt der Weg u. a. zu dem Marmormausoleum des Kurfürsten Moritz zu Sachsen, des Helden von Sievershausen[1]), im wesentlichen einer Ausführung des Steinmetzmeisters Anton van Zerun aus Antwerpen.[2]) Den im dreiunddreissigsten Lebensjahre von hinnen gerufenen[3]) »Meteor«[4]) charakterisiert ein Ranke[5]) also: »Eine Natur, deren Gleichen wir in Deutschland nicht finden. So bedächtig und geheimnissvoll; so unternehmend und thatkräftig; mit so vorschauendem Blick in die Zukunft, und bei der Ausführung so vollkommen bei der Sache: und dabei so ohne alle Anwandlung von Treue und persönlicher Rücksicht: ein Mensch von Fleisch und Blut, nicht durch Ideen, sondern durch sein Daseyn als eingreifende Kraft bedeutend . . . .« Der in der entscheidenden Stunde ausser Landes weilende Bruder und Regierungsnachfolger August, war, wider menschliche Berechnung, Träger des Kurschwertes, des kaiserlichen Lohnes von Mühlberg her, geworden, dem Geschicke dankte er sichtbar durch die Errichtung der Moritzdenkmäler in Dresden[6]), an der Stelle, bis zu welcher die Residenzbefestigung gediehen war, und in der Geburtsstadt des zu Feiernden, Freiberg, wo beider Vater, Herzog Heinrich († 1541), nach testamentarischer Bestimmung, schon ruhte und fast sämtliche lutherischen Albertiner beigesetzt worden sind.

Das letztgenannte »Prachtwerk ersten Ranges«, wie Lübke[7]) das früheste im heutigen Königreiche Sachsen »gebildete monumentale Freigrab, welches die Renaissanceformen auf diesem Gebiete einführte« (Steche), nennt, ist in der Litteratur zur Genüge gewürdigt worden: ich habe daher nur auf die bessere derselben zu verweisen.[1]) Einer Beschreibung des Werkes enthebt das beigegebene Bild. Über den Fund des gezeichneten Originalblattes selbst (818 mm h. und 550 mm br.) habe ich schon berichtet[2]) und dessen Urheber Wolf Meyerpek gehört ebenfalls der Kunstgeschichte an. Das noch vorhandene Porträt, nach welchem die vor dem Kruzifix knieende überlebensgrosse Heldenfigur geschaffen worden, nahm ich schon früher zu nennen[3]) Gelegenheit, das kürzlich veröffentlichte prächtige Alabasterrelief »Maurisius«[4]) stammt aus späterer Zeit und dem Tizianbilde (1548) seines Bruders hat der Denkmalsurheber leider überhaupt nicht die gebührende Achtung gezollt[5]), sonst wäre es wohl heute eine Zierde der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Wie die Wissenschaft annehmen konnte, dass der erst 1578 verstorbene Meyerpek die ihm unterm 15. Februar 1568 erteilte kurfürstliche Erlaubnis zur Wiedergabe des Freiberger Monuments nicht als Befehl aufgefasst habe, ist mir, der ich August als Mann der That kenne, unverständlich. Genug! Ein bezeichneter Kupferstich des Bittstellers befindet sich seit über einem Jahrzehnt im Königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden und weitere werden noch hervorkommen. Ich halte freilich dafür, dass das seiner Umgebung bare Kunstwerk lediglich nach dem untergegangenen Modelle geschaffen worden ist. Da aber die Zahl der den Oberbau tragenden Greife, der Sinnbilder der Weisheit und Wachsamkeit[6]) wie der Stärke, von Einem mit »acht« und vom Andern mit »sechzehn« angegeben wird, so sei bemerkt, dass auf den Schmalseiten nur einer als Mittelträger angebracht ist.[7]) Zur Ueberschrift der Abbildung noch, dass »P. E.« positum est und »VIIVIRI« septem viri aufgelöst lauten!

1) »Archiv für die sächsische Geschichte« N. F. VI., 108 f.

2) Den Entwurf dazu lieferten die Brüder Benedikt und Gabriel de Thola aus Brescia, die Greife goss Hans Wessel zu Lübeck, das Kruzifix lieferte David Fleischer, der auch das Holzmodell des Denkmals schuf.

3) Geboren während des denkwürdigen Reichstags zu Worms, am 21. März, gestorben den 11. Juli 1553.

4) Böttiger-Flathe, »Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen« I., 581.

5) »Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation«, Ausg. v. 1843, V., 327 f.

6) »Archiv« — unter 1 — N. F. IV., 363 f., »Neues Archiv für sächsische Geschichte und Alterthumskunde« IV., 116 f. und »Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde« VI., 123. Das 1895 an den unweit vom alten Standorte gelegenen Vorsprung unter dem »K. Belvedère« versetzte Monument sollte endlich in alter Pracht erstehen!

7) »Grundriss der Kunstgeschichte«, Ausg. v. 1879, II., 325.

1) »Archiv« — unter 1 — III., 234 u. 447 f., XI., 81 f., »Neues Archiv« — unter 6 — IV., 115 f., »Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen« III., 39 f. (Steche), sowie »Mittheilungen des Freiberger Alterthumsvereins« XXIX., 116 und XXXIV., 142, endlich »Mittheilungen des Königlich Sächs. Alterthumsvereins« XXVIII., 54/5.

2) »Kunstchronik« XXI., 487.

3) »Zeitschrift« — unter 6 — V., 91.

4) »Dresdner Kunst und Leben« III., 633.

5) Zuerst belegt im »Archiv« — unter 1 — IV, 117.

6) A. a. O. 631/2 wurde von einem romanischen (nicht gotischen) Wappengreife eines Wettiners als heutiger Damenschmuck gehandelt. Daselbst ist in der Mitte der letzten Spalte das Wort »über« zu streichen. In dem dort angezogenen »Repertorium . . .« 462, 1 l. m. »befand sich die Kopie«.

7) Zu Steche a. a. O. 43 berichtige ich hier gleich mit, dass dessen Lindeman(n) schon 1519 verstorben ist, aber Laurentius L. mit Melanchthon, den er überlebt hat, an den Denkmalsinschriften thätig war.



Das Denkmal Kurfürst Moritz von Sachsen im Freiberger Dome. Stich von Wolf Meyerpek.

ZWEI ANTIKE BILDNISSE AUS DEM FAIJÛM

VON den beiden antiken Bildnissen aus dem Faijûm, welche hier in farbiger Wiedergabe erscheinen[1]) — schönen und charakteristischen Stücken der bekannten Sammlung Theodor Graf's in Wien — ist das eine, ein sehr junges Mädchen darstellende (Graf No. 63), schon im Jahrgang 1889 dieser Zeitschrift in einer Heliogravüre (zu S. 38) bekannt gemacht worden. R. Graul hat dazu in einem, in erweiterter Form auch selbständig erschienenen Aufsatze (auf S. 9—13 und 39-44) über die Auffindung der Gemälde, ihre einstige Verwendung als Schmuck von Mumien, ihre Technik und die Zeit ihrer Entstehung berichtet. Es genügt darauf hinzuweisen und daran zu erinnern, dass die Bilder nach allen Anzeichen in der späteren römischen Kaiserzeit, vom zweiten nachchristlichen Jahrhundert ab, entstanden sind. Wer die pompejanischen Bilder kennt, wird sich vor dem anmutigen Mädchenkopf mit den unnatürlich weit geöffneten, dunkel umränderten Augen und dem kleinen Mund an die Frauenköpfe auf den spätesten, kurz vor der Verschüttung gemalten Wänden erinnert finden. Den männlichen Bildnissen lassen sich die Marmorbüsten, Porträts von Kaisern und von Privatpersonen, vergleichen, wie sie seit der Epoche der Antonine offenbar in grosser Masse entstanden und in allen Museen vertreten sind. Sie teilen mit den ägyptischen Bildern die virtuose Leichtigkeit der Technik und das lebhafte Interesse für die Typen der vielen damals in das Reich, bis in die höchsten Stellen hinauf, eindringenden fremden Rassen.

Die beiden Tafeln sind in dem modernen Dreifarbendruck hergestellt, welcher damit zum erstenmale in diesen Heften zur Anwendung kommt. Wer sich die Mühe nimmt, die vor zehn Jahren erschienene Heliogravüre zu vergleichen, wird über die Überlegenheit des neuen Verfahrens nicht im Zweifel sein; mag man in Bezug auf die Reinheit der Farben noch Fortschritte wünschen — der Eindruck der Körperlichkeit, der Wirklichkeit mit allen ihren Zufälligkeiten ist kaum zu übertreffen. Zumal an dem männlichen Bildnis glaubt man überall das Relief des Farbenauftrags zu erkennen. Die Herstellung lässt sich am einfachsten als farbiges Netzdruckverfahren bezeichnen. Vom Original werden auf bekanntem photochemischen Wege drei Druckplatten hergestellt, welche nur je eine Farbe, der Regel nach Gelb, Rot und Blau, enthalten und, sorgfältig übereinander gedruckt, alle Nüancen des Originals wiedergeben. Es liegt an der Unreinheit der allein verwendbaren dauerhaften Druckfarben — Anilinfarben halten sich bekanntlich nicht — wenn die Farben an Reinheit und Frische das Original nicht erreichen, auch hin und wieder, wie in unserem Fall, eine vierte Platte nötig wird. Für unsere beiden Tafeln sind die Farben Schwarz, Fleischfarben, Rot und Gelb, ausserdem Gold, verwandt. Die Aufnahmen und Probedrucke hat Hofphotograph J. Löwy in Wien gemacht; die Ausführung der Drucke wurde von der Druckerei von Ernst Hedrich's Nachfolger in Leipzig besorgt.

H. SCHRADER.

1) Eins in diesem, das andere im nächsten Heft.



Harro Magnussen, Porträtbüste, Marmor.

BÜCHERSCHAU

Altichiero und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Malerei im Trecento, von *Paul Schubring.* Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1898. Mit Abbildungen.

Die künstlerische Bedeutung der Meister der veronesischen Schule am Ende des XIV. und im Beginne des XV. Jahrhunderts ist von Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der italienischen Malerei voll gewürdigt worden, die historisch selbständige Stellung der nordostitalienischen Kunst ist erst neuerdings von Julius Schlosser in seinen Aufsätzen im Jahrbuch der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses auf Grund reichhaltigen neuen, künstlerischen und litterarischen Materials in eingehender und eindringender Betrachtung in helleres Licht gestellt worden. Der Verfasser sucht nun in seiner Studie über Altichiero die einzelnen hervorragendsten Vertreter der älteren Veroneser Schule stilkritisch zu charakterisieren, den Anteil der einzelnen Meister an den erhaltenen Werken festzustellen und ihre Stellung zu einander und in der Entwicklung der italienischen Kunst näher zu bestimmen. Einer Einleitung über die eigenartige, durch die allgemeinen Verhältnisse bedingte künstlerische Auffassung des wirklichen Lebens im Norden Italiens folgt eine eingehende Betrachtung der Fresken der Cappella di S. Felice in S. Antonio in Padua. Der Verfasser sucht hier und bei den im folgenden Abschnitte beschriebenen Fresken der Cappella di S. Giorgio in Padua die verschiedenen Künsterindividualitäten zu sondern, ihre künstlerischen und technischen Eigentümlichkeiten klar zu legen und dann auf Grund der Inschriften, der Dokumente und der historischen Nachrichten über die Stiftung der Werke den Anteil jedes einzelnen der beteiligten Maler zu bestimmen. Im fünften Abschnitte hält der Verfasser Umschau nach anderen Werken Altichiero's, des massgebenden Meisters der Schule, in Verona und anderenorts. Das sechste Kapitel behandelt die künstlerische Herkunft der Schule und ihr Verhältnis zu der von Treviso, die letzten beiden enthalten eine auf sehr sorgfältiger und eingehender Beobachtung beruhende Charakteristik der Veroneser Schule und Andeutungen über die Einwirkung derselben auf die Weiterentwicklung der norditalienischen Malerei. Die Prüfung der Beobachtungen und Zuschreibungen des Verfassers, seiner durch ihre Länge etwas ermüdenden und in der sprachlichen Form nicht immer ganz einwandfreien Auseinandersetzungen muss späterer Forschung vor den Gemälden selber vorbehalten sein. Sie zeugen jedenfalls von gründlichem Studium und liebevollem Eindringen in den Gegenstand, von Kenntnis und Verständnis der Resultate früherer Forschung. Mir scheint nur, dass der Verfasser die Bedeutung der Komposition gegenüber der Betrachtung der Formen allzusehr betont hat, und dass er bei den Künstlern hier und da Absichten vorausgesetzt hat, die sie doch wohl nicht gehabt haben. Das Streben nach realistischer Darstellung im Bilde selber muss wohl unterschieden werden von der künstlerischen Absicht, durch die Einheitlichkeit der Handlung und durch die Beziehung der einzelnen Gemälde zum wirklichen Raume eine realistische (illusionistische) Wirkung hervorzurufen. Diese grosse Neuerung angebahnt zu haben, ist das Verdienst Mantegna's. Er zuerst sucht in bewusster Weise seinen Darstellungen den Eindruck der Wirklichkeit im Raume, vom wirklichen Standpunkte des Beschauers aus zu geben. Altichiero bleibt bei dem Streben nach Naturwahrheit innerhalb der einzelnen Darstellungen, ja sogar nur innerhalb der einzelnen Gruppen eines Bildes stehen. Auch die Architektur ist in seinen Fresken zwar als solche naturwahrer behandelt als in früheren Werken, aber nicht in ein der Wirklichkeit entsprechendes Verhältnis zu den Gestalten der Darstellung gebracht, wie der Verfasser meint. Es herrscht bei Altichiero noch das echt venezianische Streben nach dekorativ-füllender Wirkung vor. In Verfolg einer an sich sehr richtigen Grundidee von der Selbständigkeit der Veroneser Schule in Auffassung und Färbung wird die von der früheren Betrachtungsweise zu stark betonte nahe Verwandtschaft Altichiero's mit der Kunst Giotto's vom Verfasser für die Entwicklung der Formen in seiner Kunst nun wieder allzu gering angeschlagen, andererseits der eigenen künstlerischen Beobachtungsgabe eines so bedeutenden Talentes wie Altichiero zu wenig Rechnung getragen. Es ist zum mindesten wenig wahrscheinlich und nicht notwendig, dass Guariento der Stammvater der Veroneser Malerschule gewesen sei, die doch ihre eigentümlich unbefangene Auffassung des alltäglichen Lebens unmittelbar auf der formalen und technischen Grundlage der Kunst Giotto's entwickelt haben kann. Auch Jacopo Bellini's Vorliebe für Pferde, für Rüstungen und Waffenschmuck braucht nicht erst in den Gemälden Altichiero's reichliche Nahrung gefunden zu haben, sondern vielmehr in seiner Beobachtung des wirklichen Lebens. Wohl aber scheinen mir die Ausführungen des Verfassers über den engen Zusammenhang Vittore Pisano's mit seinen Veroneser Vorgängern zutreffend zu sein. Das ist einer der wichtigsten Punkte in der Entwicklungsgeschichte der nordostitalienischen Malerei, der hoffentlich noch eingehenderes Studium finden wird. Nur darf man den Einfluss der älteren Generation der Veroneser auf die jüngere nicht allzu einseitig in Äusserlichkeiten sehen wollen. Gegenüber den mittel- und nordwestitalienischen Malerschulen sind die venezianischen bisher ziemlich stiefmütterlich behandelt worden. Hoffentlich wird die kunstgeschichtliche Betrachtung sich ihnen nun um so eifriger zuwenden. Die vorliegende Arbeit ist ein erfreuliches Anzeichen dafür. *P. K.*

Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von *Hans von der Gabelentz.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1899. 8° (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 15. Heft).

„... wenn sich auch mehr Handschriften heranziehen liessen, so würde das Gesamtbild wohl bereichert, aber kaum verändert werden können." Mit diesem Satz der Vorbemerkung begegnet der Verfasser dem Vorwurf, den er erwarten mochte, dass er sich nur ein spärliches Material verschafft habe. Auch den Nachsatz wird man gelten lassen müssen. Das reichere Gesamtbild aber würde der Handschriftengruppierung zumeist wohl zu Gute gekommen sein, es würde möglich gewesen sein, die einzelnen Gruppen schärfer zu umschliessen, ihre Besonderheiten deutlicher zu erkennen. Aber auch in dieser freiwilligen Begrenzung ist diese Studie sehr willkommen. Man muss sich freilich durch viel Bilderbeschreibung hindurchlesen. Doch erkennt der Verfasser richtig, dass Entwicklung und Fortschritt der Miniaturmalerei allein im Ornament sich kund giebt. Auch um das präzis auszulösen, wäre der verschmähte Materialreichtum dem Verfasser nützlich gewesen. Die Verteilung der vom Verfasser eingesehenen Handschriften auf verschiedene Gruppen liest sich sehr glaubwürdig. Nachprüfen lässt sich das sehr schwer, weil von diesen Miniaturen kaum etwas publiziert ist. Man wird aber dem Verfasser immer gern beipflichten, weil er nicht im hoffärtigen Tone einleitender Erörterungen schreibt, sondern seine Ansichten mit Bescheidenheit vorbringt, der aber die Bestimmtheit nicht fehlt. Einzelne Ausführungen sind von kunstgeschichtlichem Interesse. Der grosse Einfluss Dürer's auf die ober-

deutsche Buchmalerei ist ja selbstverständlich. Beachtenswerter ist schon, dass Stiche des Meisters E. S. bis tief ins 16. Jh. hinein von den Miniaturmalern als Vorbilder verwertet werden. Da, wo der Verfasser vom Verhältnis der Miniaturmalerei zum Kupferstich und Holzschnitt spricht, wäre der Erweis, der sich vermutlich bringen lässt, sehr erwünscht gewesen, dass die Miniaturmalerei dieser Epoche allein der empfangende Teil ist, kopiert, aber nicht kopiert wird. Eine Gruppe bayerischer Handschriften, die im engen Zusammenhang mit der niederländischen Buchillustration steht, ist für die Geschichte der Miniaturmalerei besonders wichtig. Sie scheint sich nicht näher lokalisieren zu lassen.

J. S.

Wolfgang Helbig. Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Erster Band. Zweite Auflage. Leipzig, B. G. Teubner 1899.

Von Helbig's an dieser Stelle (Kunstchronik 1892/3 Sp. 174 ff.) ausführlich besprochenem „Führer" liegt der erste Band in neuer Auflage vor, der zweite soll demnächst folgen. Es bedarf kaum der Hervorhebung, dass diese neue Auflage kein blosser Wiederabdruck ist. Schon ein vergleichender Blick auf die beiderseitigen Litteraturangaben beweist, welche Fülle wissenschaftlicher Arbeit in den acht Jahren seit dem erstmaligen Erscheinen des Buches der Erklärung und Bestimmung der römischen Antikenschätze zu Gute gekommen und vom Verfasser sorgfältig verfolgt und berücksichtigt worden ist. Demgemäss hat auch bei einzelnen Monumenten, z. B. beim Torso vom Belvedere (Nr. 130) oder dem hängenden Marsyas des Konservatorenpalastes (Nr. 593), die Besprechung eine vollständige Umarbeitung erfahren. Mehrfach sind Stücke ganz neu aufgenommen; so No. 67 die kürzlich als Nachbildung der Athena Hephaisteia des Alkamenes erklärte Statue des Museo Chiaramenti; No. 119 das auf die Geburt des Dionysos bezogene Relieffragment ebenda; No. 572 die Platte des Konservatorenpalastes mit der Bakchantin, die auch der Verfasser nicht als Original des fünften Jahrhunderts anerkennt, obwohl er den Typus selbst als damals bereits vorhanden aus des Euripides Bakchne erschliesst; No. 603 die vom Verfasser als Heilgöttin, nicht als Dichterin gedeutete Mädchenfigur mit der Rollenkapsel im Oktagon desselben Museums u. a. Vor allem ist aber der Plan des Werkes durch Einbeziehung der auf dem Kapitolsplatz im Freien aufgestellten Skulpturen (unter denen S. 259 die sogen. Trophäen des Marius der Zeit Domitian's zugewiesen werden), sowie das auf dem Caelius seit einigen Jahren neu eröffneten Magazzino archeologico comunale wesentlich erweitert worden. Auch an neuen interpretativen oder kunstgeschichtlichen Vermutungen Helbig's fehlt es nicht; wir erwähnen ausser den schon genannten die folgenden: die Hera Barberini (No. 308) führt Helbig auf eine der für Metellus Macedonicus von Dionysios und Polykles gearbeiteten zwei Junostatuen zurück, den kolossalen Ares im Erdgeschoss des kapitolinischen Museums (No. 411) auf den halikarnassischen des Leochares oder Timotheos; zu dem weiblichen Kolossalkopf der oberen Galerie desselben Museums (No. 453) begründet er die schon in der englischen Ausgabe des „Führers" (1895) geäusserte und seitdem von anderen wiederholte Vermutung, derselbe sei Original des Damophon von Messene; der Stierreiter der Basis No. 535 wird als Caracalla, die gewöhnlich auf Brutus gedeutete Büste der anstossenden Sala del Gladiatore (No. 536) als Dichter, u. zw. Vergil, erklärt. Zu einer Prüfung dieser Vorschläge ist hier nicht der Ort. Auch möge es an dem Gesagten genug sein; [illegible] Ausseren sich neu und gefällig präsentierende, durch einige neue Textabbildungen bereicherte Werk nicht.

E. L.

Königsberger Stuckdecken. [illegible] Walter Simon. Leipzig, Hiersemann 1899.

Das Tafelwerk unter diesem Titel giebt in 18 vortrefflichen Lichtdrucken die beiden künstlerisch wertvollen Decken des Rathaussaales und des Junkerhofes sowie einige der besseren Arbeiten dieser Art in Privathäusern wieder. E. v. Czihak, Direktor der Kunst- und Gewerbeschule, hat den in jeder Hinsicht guten Text geschrieben. Er schickt eine kurze Übersicht der Geschichte der Stuckdecke voraus, die alle wesentlichsten Momente enthält — vielleicht hätte trotz der summarischen Übersicht Melozzo da Forli's und der Metelli und Colonna gedacht werden können. Leider tritt auch hier der alte Irrtum auf, als ob durch den dreissigjährigen Krieg die deutsche Renaissancekunst völlig unterbrochen („die Unterbrechung oder vielmehr der Abbruch, den die deutsche Renaissancekunst durch den dreissigjährigen Krieg erfuhr") worden wäre. Das zweite Kapitel enthält eine sehr klare Übersicht des Kunstgeschmackes in Norddeutschland während des XVII. Jahrhunderts. Wenn aber die Behauptung aufgestellt wird, dass erst während der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ein bestimmter Kunstgeschmack Eingang fand und sich alleinige Geltung verschafft hatte: „der niederländische oder genauer gesagt, der holländische", so kann ich dem nicht völlig beipflichten. Denn es sind derartige Arbeiten bereits in der ersten Hälfte nachweisbar. Die Bemerkung Seite 5 über die Kunstgegenstände, die aus den Niederlanden bezogen wurden, scheint mir insofern bedenklich, als der Anschein erweckt werden kann, der „in Berlin gepflegte Kunstgeschmack" habe die künstlerischen Beziehungen zu den Niederlanden hergestellt. Diese sind bekanntlich lange vor dem XVI. Jahrhundert nachzuweisen. Das dritte Kapitel über die „kunstvollen Decken in Königsberg" enthält zuerst einen wertvollen Nachweis über die Einwirkungen der süddeutschen Kunst durch die Person des Schlossbaumeisters Blasius Berwart. In Anschluss hieran werden die Decken in den Privathäusern besprochen, und zwar nicht nur die Stuckdecken, sondern auch die in Holzschnitzerei hergestellten. Nach dem mit kurzen sicheren Worten gekenn- [illegible] Der Akanthus, das klassische Laubwerk, erfuhr eine eigenartige Ausbildung: in grossen Massen, in langgezogenen und vielfach eingerollten Windungen wurde er ganz frei ohne rahmenartige Begrenzung, als durchbrochener, hohler Körper gearbeitet . . . . Der Akanthus erhielt hierbei eine länglich spitzige, später eine mehr stachelige oder federige Bildung." Diese Blattform ist eine bekanntermassen im späteren XVII. Jahrhundert überall in Deutschland recipierte. Czihak bemerkt ganz richtig, dass trotz der Bezeichnung „welsches Schnitzwerk" diese Bildungen in Italien unbekannt waren und hebt auch eine „gewisse Ähnlichkeit mit spätgotischen Werken" hervor. Ich möchte glauben, dass der Akanthus hier, wenn überhaupt, nur eine geringe Rolle spielt. Ich meine, dass ebenso wie in den spätgotischen Arbeiten einzig das Dornblatt geltend gemacht werden darf. Da die Zeit des XVII. Jahrhunderts auch im Blattwerk durchaus [illegible] von diesem Gesichtspunkte aus berechtigt. D[illegible] fünfte Kapitel erläutern endlich die Geschichte und die künst- [illegible] hofe. Die historischen Nachweise sind ebenso genau wie [illegible] Die Hypothese, dass Michael Döbel der Urheber der Rathaussaaldecke sein könne, ist mit Umsicht vorg[illegible] sche Grabdenkmal im Dome zu Königsberg, arbeitete im Berliner Schlosse, sowie in den Schlössern von Potsdam, [illegible] Der nicht unbeträchtliche künstlerische Wert der Decken, die der Zerstörung bald anheimfallen müssen, der auf der Höhe kunstwissenschaftlicher Forschung stehende Text wie [illegible]

[illegible]

[illegible]



Männliches Bildnis aus den Gräbern des Fajûm
Sammlung Graf in Wien. (No. 4.)







L. CRANACH, Ruhe auf der Flucht.
München, bei Herrn Generalmusikdirektor LEVI.

DIE DRESDNER CRANACH-AUSSTELLUNG

VON KARL WOERMANN

WAR das eine Farbenpracht in den Cranach-Sälen der »Deutschen Kunstausstellung« zu Dresden! Betrat man, aus ihnen kommend, die Gemäldesäle der lebenden Künstler, so hatte man Mühe, sich in die grauen und stumpfen Töne unserer lichtfrohen aber farbenscheuen Zeit wieder hineinzusehen. Mehr als einen Künstler habe ich sagen hören, es müsse zu den Ergebnissen der mit einer modernen Kunstausstellung verbundenen Cranach-Ausstellung gehören, dass unsere Maler zu grösserer Farbenkraft und Farbenreinheit zurückkehrten. Nun, jede Zeit sieht, wie sie sieht, und kann und muss sich in *ihrer* Art künstlerisch aussprechen; aber dass neue Eindrücke auch eine neue Art zu sehen erzeugen können, ist zweifellos. Jedenfalls wird man nichts dagegen haben, wenn die Cranach-Ausstellung wenigstens den einen oder den anderen Künstler, der sie gesehen, zur Farbe zurückführen sollte.

Das nächste Ergebnis, das ich selbst von einer Zusammenstellung einer Reihe der besten Bilder Lukas Cranach's d. ä., von denen doch eben manche schwer erreichbar und wenig gekannt waren, erhoffte, war das Zugeständnis aus Kenner- und Künstlerkreisen, dass der alte »ehrlich-deutsche« Meister Lukas aus seinen guten eigenhändigen Werken doch als ein grösserer Künstler hervorschaue, als man ihn sich nach seiner überall verbreiteten Werkstattsware vorgestellt hatte. Dieses Ergebnis ist unzweifelhaft erreicht worden. Von Künstlern, Kennern und Laien habe ich den Ausspruch gehört, Deutschland habe durch die Ausstellung einen echten Künstler zurückgewonnen. Bei abwägenden Vergleichen kommt wenig heraus. Es genügt, dass die Ueberzeugung wieder zum Durchbruch gekommen, Lukas Cranach d. ä. sei auch als Künstler ein ganzer Mann gewesen, auf den Deutschland Ursache habe, stolz zu sein.

Auf anderem Boden liegen die eigentlichen kunstgeschichtlichen Ergebnisse, die von der Cranach-Ausstellung erwartet wurden. Ich hatte ursprünglich auf die Klärung der »Pseudogrünewaldfrage« ein Hauptgewicht gelegt. In meinem »Wissenschaftlichen Verzeichnis« der ausgestellten Werke, das übrigens geschrieben werden musste, ehe die Bilder in Dresden beisammen waren, habe ich mich ausführlich darüber ausgesprochen, noch ausführlicher in der vorjährigen Kunstchronik (Sp. 145—154). Da diese Frage, so viele Meinungsverschiedenheiten im einzelnen auch übrig bleiben mochten, sich unter den berufensten Cranach-Forschern rasch dahin zu klären schien, dass es sich in allen Fällen um Bilder der Cranach'schen Werkstatt oder Schule, nicht um Werke einer anderen Schule handle, trat die Frage der Entwicklung Cranach's vor der Pseudogrünewald-Zeit, sagen wir etwa, seine Entwicklung bis zum Jahre 1520, alsbald in den Vordergrund. Gerade für die Erforschung der Entwicklungsgeschichte Cranach's bis zu dieser Zeit, ja bis in die zwanziger Jahre hinein, waren die massgebenden Bilder ausgestellt; gerade diese Bilder aber schienen mir eine Reihe von entwicklungsgeschichtlichen Rätseln aufzugeben, deren Lösung keineswegs auf der Hand lag. Endlich traten durch die gleich zur Eröffnung der Cranach-Ausstellung von Flechsig (Kunstchronik 1898—99, Sp. 337—341) veröffentlichten Ansichten, nach denen den Söhnen des älteren Cranach, Hans und Lukas, ein weit grösserer Anteil an den beglaubigten Gemälden der Werkstatt zukäme, als man bisher angenommen, die Frage der Eigenhändigkeit bezeichneter und datierter Cranach'scher Gemälde schon für eine frühere Zeit und in anderer Bedeutung hervor als bis dahin vermutet worden war.

So vielen Einzelfragen gegenüber war von vornherein nicht daran zu denken, sie, wie es 1872 auf der Holbein-Ausstellung mit der Frage der Echtheit der Dresdner oder der Darmstädter Madonna geschehen, durch mündliche Erörterung und Abstimmung zur Entscheidung zu bringen. Teilte aber jeder, der berufen war oder sich berufen fühlte, über die Ergebnisse der Cranach-Ausstellung zu schreiben, nur seine eigenen, durch eigene Beobachtung gewonnenen Ansichten mit, so war vorauszusehen, dass von allgemein anerkannten Ergebnissen in Bezug auf die kunstgeschichtlichen Streitfragen, die die Cranach-Ausstellung lösen sollte, nicht ohne weiteres würde die Rede sein können. Auch ich kann nur meine eigenen Beobachtungen, die sich über den ganzen Sommer erstreckt haben, niederschreiben. Von grösseren Aufsätzen namhafter Kunstforscher über die Cranach-Ausstellung sind mir bisher nur diejenigen von Max Friedländer im Repertorium und von W. von Seidlitz in der Gazette des Beaux-Arts bekannt geworden. Flechsig scheint die Ansichten, die er in seinem genannten Aufsatz ausgesprochen, in seinen noch immer nicht

erschienenen, mir jedoch teilweise in den Korrekturbogen gütigst zugänglich gemachten ›Cranach-Studien‹ fast in vollem Umfange aufrecht zu erhalten. Insofern er die Ansicht vertritt, Pseudogrünewald sei kein anderer als Hans Cranach, doch aber manche der früher Pseudogrünewald zugeschriebenen Gemälde dem alten Lukas selbst lässt, weicht auch er grundsätzlich nicht von der Auffassung ab, dass die Bilder dieser Art, soweit der Meister sie nicht selbst gemalt hat, seiner Werkstatt angehören. Ueber die Stellung, die er Hans Cranach in dieser Werkstatt zuschreibt und über manche andere Ansichten Flechsig's, wird sich freilich streiten lassen. Seine Verdienste um die Cranachforschung aber wird auch anerkennen, wer nur einen Teil seiner Ausführungen unterschreiben kann. Seinen ›Cranachstudien‹ darf man nach wie vor erwartungsvoll entgegensehen. Von den Ansichten Friedländers weichen die meinen in anderen Beziehungen ab als von denjenigen Seidlitz', von beiden aber doch nur in Einzelfällen. In allen Fällen aber liegt mir mehr daran, meine Uebereinstimmung mit den genannten geschätzten Fachgenossen in den Hauptfragen, als unsere Meinungsverschiedenheiten in Einzelfragen zu betonen.

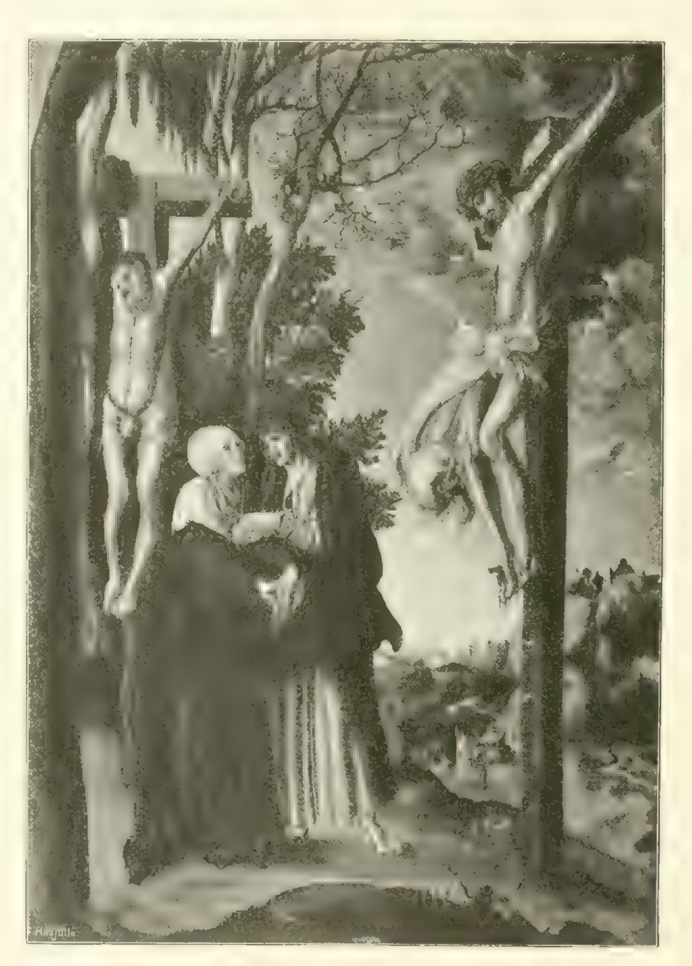
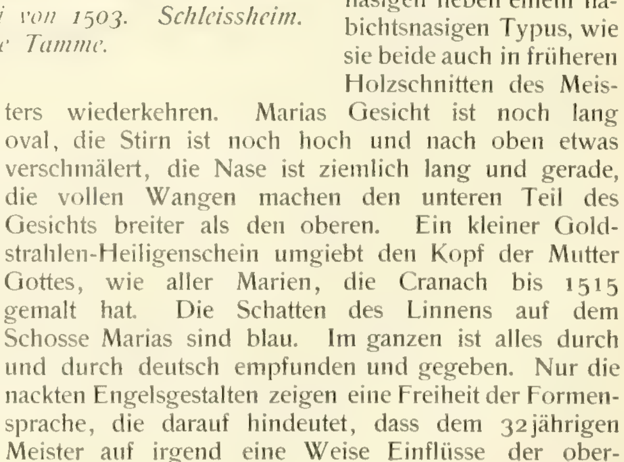


Abb. 2. Kreuzigung Christi von 1503. Schleissheim. Photographie Tamme.

I.

Die Lebensgeschichte Lukas Cranach's d. ä. (1472—1553) ist in diesen Tagen so oft erzählt worden, dass ich nicht die Absicht habe, auf sie zurückzukommen. Ich wende mich daher sofort der Cranach-Ausstellung zu und versuche zunächst, die bis zum Jahre 1515 entstandenen Gemälde des Meisters nach Massgabe der auf der Ausstellung gewonnenen Eindrücke aneinanderzureihen. Die den Bildern im Folgenden beigefügten Nummern, sind diejenigen meines Verzeichnisses der Ausstellung.

Den Ausgangspunkt aller Cranach-Forschungen bildet nach wie vor die schöne ›Ruhe auf der Flucht nach Ägypten‹ (1), die sich, von Dr. Fiedler aus dem Palazzo Sciarra in Rom für Deutschland gerettet, jetzt im Besitze des Generalmusikdirektors Levi in München befindet (Abb. 6). Auf einem gemalten Zettel mit L und C in derselben Verschlingung wie auf Cranach's früheren Holzschnitten, auf einem zweiten Zettel mit der Jahreszahl 1504 bezeichnet, ist sie ein kunstgeschichtlich wohl beglaubigtes Gemälde aus demselben Jahre wie die in den Uffizien befindliche ›Anbetung der Könige‹ von Dürer, dem ein Jahr älteren Zeitgenossen des Meisters. An Farbenpracht stehen beide Bilder einander gleich, an Festigkeit des Gefüges der Einzelgestalten wie der Gesamtanordnung ist das Dürer'sche Bild dem Cranach'schen überlegen, wird von diesem aber an Unmittelbarkeit der Beobachtung und an Poesie der Auffassung übertroffen. Cranach's ›Ruhe auf der Flucht‹ wirkt wie ein Vorläufer der schönsten Bilder Böcklin's. Einzig ist der Zusammenklang der frischen Landschaft, ihrer Tannen, ihrer Bergferne, ihres Felsenquells, ihres von Blüten und reifen Erdbeeren spriessenden Vordergrundes mit der Figurengruppe: der liebenswürdigen Madonna, dem nachdenklichen Josef, den langbekleideten musizierenden Engeln, den spielenden nackten Englein, von denen einer Wasser schöpft, einer einen Vogel fängt, ein dritter dem nackten Jesusknaben Erdbeeren anbietet. Die Kopfbildung Josefs ist voll deutschen Eigenlebens. Unter den Engeln unterscheidet man einen pausbackig stumpfnasigen neben einem habichtsnasigen Typus, wie sie beide auch in früheren Holzschnitten des Meisters wiederkehren. Marias Gesicht ist noch lang oval, die Stirn ist noch hoch und nach oben etwas verschmälert, die Nase ist ziemlich lang und gerade, die vollen Wangen machen den unteren Teil des Gesichts breiter als den oberen. Ein kleiner Goldstrahlen-Heiligenschein umgiebt den Kopf der Mutter Gottes, wie aller Marien, die Cranach bis 1515 gemalt hat. Die Schatten des Linnens auf dem Schosse Marias sind blau. Im ganzen ist alles durch und durch deutsch empfunden und gegeben. Nur die nackten Engelsgestalten zeigen eine Freiheit der Formensprache, die darauf hindeutet, dass dem 32jährigen Meister auf irgend eine Weise Einflüsse der ober-



italienischen Renaissance zugetragen worden, die sich um dieselbe Zeit überall in der süddeutschen Kunst regen. Das Vorbild eines bestimmten anderen deutschen Meisters ist bis jetzt nicht erkennbar, auch dasjenige des Math. Grünewald nach meiner Empfindung durchaus nicht. Nur die fränkische Schule im weitesten Sinne macht sich bemerkbar, beeinflusst vielleicht durch die »Donauschule«. Im übrigen haben wir es hier offenbar mit einer selbständigen, in sich geschlossenen Künstlerpersönlichkeit zu thun.



Abb. 3. Die heil. Katharina aus dem Flügelbilde von 1506. Dresden, Galerie. Photogr. Tamme.

Von diesem, technisch noch etwas spröden, aber von reinster Poesie erfüllten Meisterwerke deutscher Kunst um 1504 hat man zunächst, rückwärts schliessend, erkennen wollen, dass zwei datierte, aber nicht bezeichnete Gemälde von 1503 und einige diesen nahestehende Bilder ebenfalls von Cranach herrühren müssten. Es handelt sich um die Schleissheimer »Kreuzigung Christi« (147; Abb. 2), und um das männliche Bildnis des Germanischen Museums (148). Zu den Bemerkungen in meinem Katalog wäre nachzutragen, dass W. Schmidt sich schon 1896 (Repertorium S. 286), W. Friedländer sich 1899 (Repertorium S. 248) zu der Ansicht bekehrt, diese Bilder rührten von Lukas Cranach d. ä. her. Den namhaften Forschern, die diese Ansicht vertreten, stehen aber andere gegenüber, die ihr durchaus nicht zustimmen können. Diesen muss auch ich mich anschliessen. Selbst dass der Kreuzigungsholzschnitt von 1502 (Pass. 40, No. 1), der zum Beweise dafür angeführt wird, dass Cranach das Bild von 1503 gemalt habe, von diesem Meister herrührt, ist mir durch den Vergleich der Typen dieses Blattes mit denjenigen der unzweifelhaften früheren Cranachschen Holzschnitte nicht klar geworden. Gerade die Maria des Holzschnitts von 1502 mit ihrer gebrochenen Stumpfnase gleicht meiner Ansicht nach durchaus nicht, wie man behauptet, der geradnasigen Maria des Cranachschen Holzschnitts von 1505 (B. 76). Verwandte Typen, gleiche Gewandzipfel, ähnliche Stellungen, wie sie durch die gleiche Schule und die gleiche Zeit bedingt werden, zieht man, wenn ihnen deutliche Unterschiede entgegenstehen, wie hier, mit Unrecht zum Beweise der Gleichheit der Hand heran. Auch führt der Vergleich von Holzschnitten mit Gemälden schon wegen der Verschiedenheit der Grösse und der Technik selten zu einwandfreien Ergebnissen. Vergleichen wir aber nur das Schleissheimer Gemälde der Kreuzigung von 1503 mit dem besprochenen Cranachschen Bilde von 1504, so drängt sich uns die Gewissheit auf, dass diese Bilder nicht die gleiche Hand zeigen. Man vergleiche nur das stumpfnasige Kurzgesicht der Maria des Bildes von 1503 mit dem geradnasigen Langgesicht des Cranach'schen Bildes von 1504, man vergleiche die unruhige, bewegte Zeichnung des Nackten auf jenem Bilde mit der klaren Schlichtheit der Darstellung des Nackten auf Cranach's Bilde, man vergleiche die breite, alles Einzelne verschmähende Behandlung der Landschaft auf dem Kreuzigungsbilde mit der unendlich liebevoll bis zu jedem Kraut, jeder Blume und Beere durchgeführten Landschaft der Ruhe auf der Flucht; man vergleiche aber auch die grundverschiedene Farbenempfindung beider Bilder: es ist unmöglich, dass dieselbe Hand, die 1503 das Linnen so braun in braun gemalt hat, wie auf dem Schleissheimer Bild, auf dem nicht etwa ein vergilbter Firnis mitspricht, ein Jahr später das lichte, blauschattige Leinen der Ruhe auf der Flucht ge-



Abb. 4. Die heil. Barbara, Ursula und Margaretha. Dresden, Galerie. Photographie Tamme.



Abb. 5. Venus und Amor. St. Petersburg, Ermitage. Photographie Tamme.

malt habe. Es ist undenkbar, dass demselben Farbentopf, wie das kalte Braun und Rot, das beide Bilder von 1503 beherrscht, die naturfrische grüne Landschaft, das warme Braun und leuchtende Rot des Bildes von 1504 entstamme. Dazu kommt die innere Verschiedenheit der geistigen Stimmung: auf der Cranach'schen Ruhe auf der Flucht schon die gleichmässige Ruhe, die Cranach später nie, selbst bei Darstellungen der Kreuzigung nicht, verlassen hat, auf der Schleissheimer Kreuzigung eine Leidenschaftlichkeit und ein inneres dramatisches Feuer, die Cranach stets fremd geblieben sind. Wenn die Schleissheimer Kreuzigung von 1503, was ich nicht in Abrede stellen will, dieselbe Hand zeigt, wie der Holzschnitt von 1502, so beweist nicht der Holzschnitt, dass das Gemälde von Cranach herrührt, sondern umgekehrt das Gemälde, dass auch der Holzschnitt diesem Meister nicht zugeschrieben werden darf. Ist das Gemälde von 1503 technisch doch auch viel routinierter und freier gemacht als die Ruhe auf der Flucht von 1504! Gewiss ist die Kreuzigung ein ausgezeichnetes Bild. Dass sie, wie andere annehmen, von Grünewald herrührt, dessen spätere Weise sie im Keime zeige, ist mir nicht überzeugend, jedenfalls aber wahrscheinlicher, als dass Cranach sie gemalt habe.

Das nächste, mit den Anfangsbuchstaben von Cranach's Namen bezeichnete Gemälde ist die Enthauptung der hl. Katharina von 1506 (2—3) aus der Dresdner Galerie. Der Zettel trägt die Buchstaben L. C. nebeneinander unter der Jahreszahl 1506. Die 5 der Jahreszahl ist rückläufig dargestellt; alles das kommt auf gleichzeitigen Holzschnitten des Meisters ebenso vor. Gleichwohl steht das Bild seiner wesentlichen Formensprache, Farbengabe und Pinselführung nach auf einem anderen Boden als die »Ruhe auf der Flucht«. So lange, schlanke Gestalten, wie auf diesem Bilde, treten sonst erst gegen 1516 bei Cranach auf; so locker und leicht, wie der landschaftliche Grund hier hingesetzt ist, findet er sich sonst bei Cranach kaum. Vor allen Dingen stimmt die übrigens feine Farbensprache dieses Bildes mit ihrem graugelblichen Gesamtton, mit dem verbrannten Rot, das sich auf den männlichen Köpfen über Nasen und Wangen verbreitet, mit den meisten ihrer Einzelakkorde weder zu derjenigen der »Ruhe auf der Flucht« von 1504, noch zu denjenigen der späteren Bilder des Meisters. Doch ist das Bild zu gut, als dass man das Fremdartige, das es enthält, auf Rechnung einer Kopistenhand



Abb. 6. Die vierzehn Nothelfer. Torgau, Marienkirche. Photographie Tamme.

setzen könnte; vielmehr muss man durchaus daran festhalten, das es das Urbild der beiden bekannten Kopien in Tempelhof und Wörlitz ist, die es mit dem Zettel L. C. 1506 wiedergeben, aber auch den Namen des späteren Kopisten, Daniel Fritsch, hinzufügen. Dass ein anderer Meister als Cranach sich L. C. 1506 gezeichnet habe, ist nun freilich von vornherein nicht besonders wahrscheinlich; an den Leipziger Meister Ludwig oder Ludwig Keyser von Zeitz, den Corn. Gurlitt ausgegraben, zu denken, liegt wenigstens kein genügender Anlass vor; bei näherem Zusehen lassen sich auch Cranachische Züge genug in dem Bilde und in seinen Flügeln entdecken: in den Typen der bildnisartigen männlichen Köpfe, die das Bild füllen, so gut wie in dem Idealkopf der knieenden Heiligen (Abb. 3), der immerhin, wie auch die Köpfe der weiblichen Heiligen des ausgestellten Flügels (Abb. 4), zu dem Typus des Wörlitzer Triptychons (s. unten) hinüberleitet; im Schlossberg des Hintergrundes der Landschaft so gut wie in den liebevoll durchgebildeten Blumen und Kräutern ihres Vordergrundes, der an denjenigen der »Ruhe auf der Flucht« von 1504 erinnert. Die Sonderklänge, die Cranach hier angeschlagen, lassen sich auch aus den neuen Eindrücken, die ihn zu Wittenberg bestürmten, erklären. Anfang 1505 trat er in den Dienst des sächsischen Kurfürsten. Dass damals Jacopo de' Barbari sich in Wittenberg befand, dass vielleicht Dürer selbst vor kurzem dortgewesen, dass gerade in Wittenberg sich damals grosse Stilwandlungen vollzogen, das alles hat Corn. Gurlitt nachgewiesen. Die grossen Stilverschiedenheiten zwischen der »Ruhe auf der Flucht« von 1504 und der »Hinrichtung der hl. Katharina« von 1506 lassen sich daher auch bei der Annahme, dass beide Bilder von Cranach herrühren, recht wohl erklären.

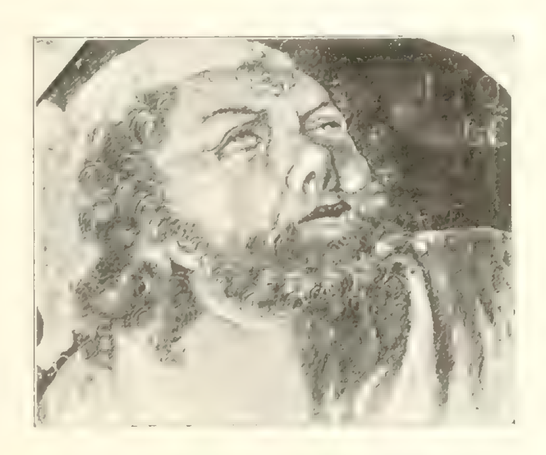


Abb. 7. Kopf des heil. Christophorus. Wasserfarbenzeichnung. Weimar, Museum.

Ich gestehe, dass es für mich zu den Ergebnissen der Cranach-Ausstellung gehört, dass ich diese Annahme, besonders angesichts der deutlichen Bezeichnung des Bildes, nicht mehr für unmöglich, ja dass ich sie für notwendig erachte, es sei denn, dass ein anderer Meister L. C. nachgewiesen würde, der um 1506 ein so bedeutendes Bild dieser Richtung gemalt haben könnte.

Die nächsten datierten und beglaubigten Gemälde Lucas Cranach's sind das bekannte Bildnis Christoph Scheurl's aus dem Besitze des Freiherrn von Scheurl in Nürnberg und die

lebensgrosse Darstellung von Venus und Amor aus der Ermitage zu St. Petersburg (4 und 5). Beide tragen die Jahreszahl 1509. Zu dem Bildnis Scheurl's, das einmal von wunderbarer Einfachheit, Klarheit und Eindringlichkeit gewesen sein muss, will ich nur noch bemerken, dass ein kleiner Unterschied zwischen der Lesart der von Scheurl herrührenden Inschrift, die dieser selbst veröffentlicht hat, und der thatsächlich auf dem Bilde stehenden sich durch späteres Missverständnis und dementsprechende Übermalung erklärt: in dem Satz »SI SCHEVRLVS TIBI NOTVS EST MAIOR« stand ursprünglich, wie Scheurl angiebt und man noch sehen kann, nicht MAIOR, sondern »VIATOR«, als Anrede an den »Wanderer«. Von grösserer Wichtigkeit für die Entwicklungsgeschichte des Meisters ist die Petersburger Venus. Beide Bilder sind die ersten bekannten Gemälde, die ausser den Buchstaben L. C. und der Jahreszahl das Wappen und Werkstattszeichen des Künstlers, die geflügelte Schlange mit dem Ring im Munde, zeigen. Von den Holzschnitten des Meisters tragen nur »Der hl. Christoph« (B. 58) und »Venus und Amor« (B. 113) das Schlangenzeichen schon neben der Jahreszahl 1506. Flechsig führt aber eine Reihe beachtenswerter Gründe dafür an, dass die Jahreszahl auf diesen Blättern in irgend einer unaufgeklärten Absicht oder aus irgend einem Versehen verwechselt worden und thatsächlich 1509 zu lesen sei. Allerdings könnte auch Cranach selbst diese Blätter erst später mit der Zahl 1506 bezeichnet haben, vielleicht aus guten Gründen. Jedenfalls ist es wahrscheinlicher, dass Cranach die Flügelschlange, erst nachdem er sie 1508 (nach Flechsig erst 1509) als Wappen erhalten, auf seinen Werken angebracht, als dass er sie nur auf jenen beiden Holzschnitten (man sieht nicht ein, aus welchem Grunde) schon drei Jahre früher angebracht haben sollte. Das grosse Petersburger Gemälde (Abb. 5) ist eben deshalb von so grosser Wichtigkeit, weil es uns beglaubigte Typen des Meisters von 1509 vor Augen stellt. Dass der Kopftypus dieser Venus von 1509 nicht eine natürliche Weiterbildung des Kopftypus der Madonna von 1504 sei, wird man nicht behaupten können. Beschreiben liesse er sich kaum mit anderen Worten als dieser. Auch der nackte Körper der Venus ist kaum freier und »italienischer« behandelt, als die Kinderkörper auf dem Bilde von 1504. Der Kopf des Amor mit seinem braunen Kraushaar, seiner Stumpfnase und seinen vortretenden Lippen, den man sogar als »negerhaft« bezeichnet hat, ist germanisch-individueller, als die Engelköpfe von 1504. Wenn man also italienische Einflüsse in der Venus von 1509 zu erkennen meint, so ist das zunächst nur insofern richtig, als diese sich schon im Bilde von 1504 fanden; doch ist zuzugeben, dass die Einflüsse Jacopo de' Barbari's und anderer italienischer Stecher, vielleicht auch die Eindrücke, die Lukas Cranach 1508 in den Niederlanden empfangen, in-



Abb. 8. Madonna. Kupferstich des Jacopo de' Barbari. Nach Kristeller Nr. 3.



Abb. 9. Mittelbild des Fürsten-Triptychons. Wörlitz, Gotisches Haus. Photographie Tamme.

zwischen auf die Durchbildung des nackten weiblichen Körpers in etwas mehr italisierendem Sinne eingewirkt haben mögen. Jedenfalls enthalten die späteren »Pseudogrünewaldwerke«, in denen von einigen Seiten ein besonderer oberitalienischer Einfluss hervorgehoben wird, keine Spur von grösserer italienischer Einwirkung als dieses sicher eigenhändige Werk Cranach's von 1509.

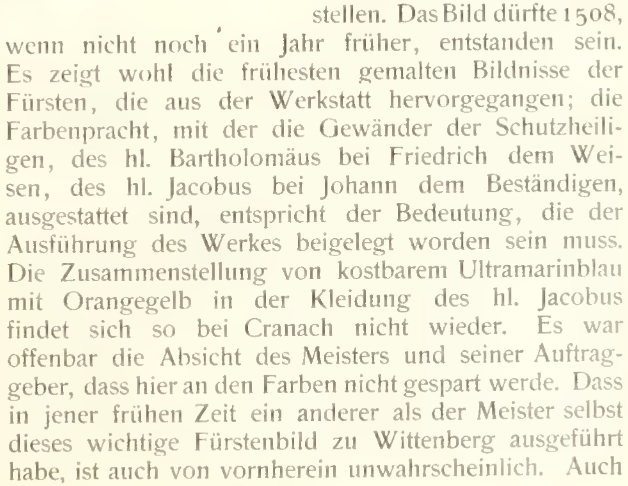
Von besonderer Wichtigkeit war es mir, die Petersburger Venus auf der Dresdner Ausstellung zu sehen, weil ich hoffte, mit ihrer Hilfe werde sich feststellen lassen, ob ein paar andere Bilder dieser Zeit wirklich von Cranach herrührten oder nicht. Diese Hoffnung hat sich meiner Ansicht nach erfüllt. Es wird fortan unmöglich sein, die vierzehn Nothelfer der Torgauer Marienkirche (98) und das köstliche Triptychon von Wörlitz (127), die beide durch den ausgezeichneten Restaurator der Dresdner Galerie aus ziemlich verwahrlostem Zustande trefflicher Erhaltung zurückgegeben worden, aus den Werken Cranach's zu streichen.



Abb. 10. Madonna unter den Tannen. Breslau, Dom. Photographie Lamme.

Das Torgauer Bild (Abbild. 6) stammt von einem Altar, der 1505 bestellt worden. Das Gemälde kann aber recht gut erst einige Jahre später ausgeführt worden sein. Das ausgezeichnete Wasserfarbenblatt des Weimarer Museums, das gleichzeitig im Dresdner Kupferstich-Kabinett ausgestellt war, ist eine ausgeführte Studie zu dem Kopfe des hl. Christophorus auf dem Bilde (Abb. 7). Die Studie ist L. C. und wahrscheinlich doch auch 1505 bezeichnet. Von der letzten Ziffer ist nur der Haken unten links erhalten. Die Studie ist lebendiger als der etwas verändert ausgeführte Kopf. Im übrigen sind die Halbfiguren der vierzehn Nothelfer auf dem Bilde etwas kompositionslos gedrängt, aber doch dekorativ wirksam angeordnet und in lebhaften Farben mit Blattgoldzuthaten ausgeführt. Die Köpfe der zwölf männlichen Heiligen, die zum Teil den spitznasigen früh-Cranachischen Typus zeigen, sind gut, wenn auch etwas summarisch modelliert. Die beiden weiblichen Heiligen aber zeigen einen besonderen Typus, der einerseits im Übergang von der Madonna von 1504 zur Venus von 1509 steht, andererseits besonders stark durch die Frauentypen der Stiche Jacopo de' Barbari's beeinflusst ist. Man vergleiche No. 2, 3, 6, 10, 18, 24 der Kristeller'schen Ausgabe Barbari's (Abb. 8). Alle vierzehn Heiligen tragen jene kurzen, goldenen Strahlenkreise, die bis 1515 für Cranach charakteristisch sind. Margaretha's Drache beherrscht mit mächtigen Fledermausflügeln die rechte Hälfte des oberen Teiles des Bildes. Die Trefflichkeit seiner Ausführung musste Aufsehen erregen. Das Bild mag, wie auch Friedländer annimmt, um 1507 gemalt sein. Später ist es keinesfalls. Die Vorzüglichkeit des Drachens aber erklärt vielleicht, wie man darauf kam, Cranach ein ähnliches Ungetüm zum Wappen zu geben.

Das Triptychon aus dem gotischen Hause zu Wörlitz, dessen Mittelbild die Verlobung der hl. Katharina (Abb. 9) in lebensgrossen Halbfiguren auf dunklem Grunde zeigt, wird zwar im Hosäus'schen Kataloge der Wörlitzer Sammlung als »ein Prachtwerk Cranach'scher Kunst« anerkannt, ist aber bis in die neueste Zeit herein von der Cranach-Litteratur nicht gewürdigt worden. Schuchardt nennt es gar nicht. Betrachtet man es im Zusammenhang mit den übrigen Werken, die wir bisher kennen gelernt haben, so wird man doch bald zu der Überzeugung gelangen, dass wir es hier in der That mit einem Meisterwerke Cranach's zu thun haben. Auf Cranach's Werkstatt weisen schon die beiden Stifterbildnisse auf den Flügeln (Abb. 14) hin, die in den Köpfen fast genau mit den Bildnissen Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen auf dem bezeichneten Cranach'schen Kupferstiche von 1510 übereinstimmen, wohl aber die Fürsten noch in etwas jüngerem Alter darstellen. Das Bild dürfte 1508, wenn nicht noch ein Jahr früher, entstanden sein. Es zeigt wohl die frühesten gemalten Bildnisse der Fürsten, die aus der Werkstatt hervorgegangen; die Farbenpracht, mit der die Gewänder der Schutzheiligen, des hl. Bartholomäus bei Friedrich dem Weisen, des hl. Jacobus bei Johann dem Beständigen, ausgestattet sind, entspricht der Bedeutung, die der Ausführung des Werkes beigelegt worden sein muss. Die Zusammenstellung von kostbarem Ultramarinblau mit Orangegelb in der Kleidung des hl. Jacobus findet sich so bei Cranach nicht wieder. Es war offenbar die Absicht des Meisters und seiner Auftraggeber, dass hier an den Farben nicht gespart werde. Dass in jener frühen Zeit ein anderer als der Meister selbst dieses wichtige Fürstenbild zu Wittenberg ausgeführt habe, ist auch von vornherein unwahrscheinlich. Auch



der Stil des Bildes weist bei näherem Studium durchaus auf Cranach hin. Der »italisierende« Typus der Madonna, den man doch wohl mit Unrecht gerade als luinesk angesprochen, steht zugleich demjenigen der knieenden hl. Katharina von 1506, und demjenigen der Petersburger Venus von 1509 nahe. Die Köpfe der Engel, die neben dem Haupte der Madonna schweben, gleichen demjenigen des Petersburger Amor; die Köpfe der hl. Katharina und der hl. Barbara klingen schon an spätere Typen Cranach's an, z. B. an die Katharina des Karlsruher Bildes (No. 111 der Ausstellung), dessen Eigenhändigkeit freilich nicht ganz überzeugend ist. Auch die eigentümliche Gestaltung der Augensterne, die hervortreten, als wollten sie herausfallen, ist dem Wörlitzer Bild nicht allein eigentümlich, sondern wiederholt sich auf anderen frühen Werken Cranach's, z. B. schon an den weiblichen Heiligen des Torgauer Bildes und auch an dem Breslauer Dombild, der lieblichen »Madonna unter den Tannen«.

Diese Madonna unter den Tannen (71; Abb. 10) hat als das nächste bezeichnete Bild Cranach's zu gelten. Seinen Siegelring mit der Flügelschlange und den Buchstaben L. C. hat er hier links auf die Brüstung gemalt. Vor 1509 ist das Bild also keinesfalls ent standen. Da der Typus der Madonna sich hier etwas verändert, indem eher die Stirn vortritt, das Untergesicht sich zurückzieht, wird man sie sich ein Jahr nach 1509, also um 1510, entstanden denken. Die üppige, reiche Landschaft steht hier wieder auf demselben Boden, wie diejenige der »Ruhe auf der Flucht« von 1504. Die kühle Farbenfrische, die das vorzüglich erhaltene Bild auszeichnet, wird auf eine wohlgelungene Abnahme des alten Firnisses zurückzuführen sein. Die Durchführung ist von grosser Kraft und zugleich von grosser Feinheit. Die feinen Lichtstrahlenkränze um Marias und des kleinen Heilands Haupt sind nicht mit wirklichem Gold, sondern mit gelber Farbe dargestellt.

Fürs Studium der weiteren Entwicklungsgeschichte Cranach's ist es schade, dass der erbetene Flügel mit den beiden Fürstenbildnissen aus dem Altarwerk der Kirche zu Neustadt an der Orla, ein nach den Urkunden um 1512, aber jedenfalls nicht völlig eigenhändig gemaltes Werk, nicht für die Ausstellung zu erlangen gewesen. Die nächsten datierten und bezeichneten Werke Cranach's sind die kostbaren lebensgrossen Bildnisgestalten des historischen Museums zu Dresden, die den Herzog Heinrich den Frommen und seine Gemahlin, Katharina von Mecklenburg (6 und 7), darstellen. Sie sind noch mit L. C. und der Schlange neben der Jahreszahl 1514 bezeichnet. An der Darstellung der reichen Gewänder, in denen das Blattgold nicht gespart ist, mögen Gesellen geholfen haben. Die Köpfe des Fürstenpaares, ihre Hände und ihre Lieblingshunde, die zu ihren Füssen stehen, aber zeigen den bereits 42jährigen Meister in der vollen Kraft seiner Pinselführung.

Abb. 11. Ecce homo. Dresden, Galerie. Photographie Tamme.

Eine etwas grössere Anzahl erhaltener Bilder des Meisters trägt die Jahreszahl 1515. Ausgestellt waren von diesen der Dresdner »Christus an der Säule« (8; Abb. 11) mit vier anbetenden Heiligen und das feine, wenn auch nicht in seiner vollen Urspünglichkeit erhaltene Kreuzigungsbild der Frau Wesendonck in Berlin; dazu eine Photographie nach dem Doppelbild der Heiligen Hieronymus und Leopold aus der Wiener Galerie.

Die weiblichen Kopftypen runden sich jetzt mehr ab und nähern sich leise der späteren Durchschnittsform der Cranachischen Köpfe; dabei bleibt, wie stets bei Cranach, den Frauenköpfen eine Neigung zu typischer Gestaltung, während die Männerköpfe grössere individuelle Verschiedenheiten zeigen. Die Modellierung des Fleisches wird eindringlicher, die Bewegungsmotive zeigen eine Neigung, ihre Eckigkeit abzustreifen. Auf dem Dresdner Bilde von 1515 tragen die Heiligengestalten noch alle die unauffälligen Goldstrahlen ums Haupt, die wir bisher überall bei Cranach gefunden; auf dem Wesendonck'schen Kreuzigungsbilde aber sind sie daraus verschwunden und sie kehren von nun an auf eigenhändigen Bildern Cranach's wenigstens in dieser Gestalt nicht, auf seinen Madonnenbildern überhaupt nicht wieder. Die Behandlung der Heiligenscheine gehört meines Erachtens nicht zu den Äusserlichkeiten, in denen ein Künstler heute so, morgen anders und übermorgen wieder wie vorgestern verfährt. Hier liegt eine Empfindung zu Grunde, die der künstlerischen oder gar religiösen Überzeugung entspringt. Ich glaube daher mit Sicherheit annehmen zu können, dass die Bilder Cranach's, die den aus kleinen Goldstrahlen bestehenden Heiligenschein zeigen, bis etwa Mitte 1515 entstanden, dass die Bilder, die den Heiligenschein aufgegeben haben, nach dieser Zeit entstanden sind. Andere stilistische Merkmale bestätigen diese Beobachtung.

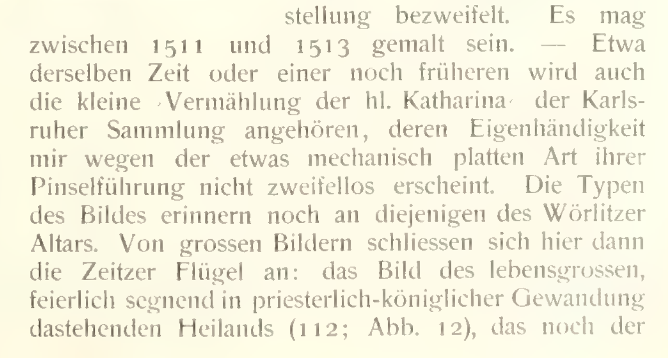
Dazu hat Fräulein Hedwig Michaelson, wie sie mir gütigst mitteilt, gefunden, dass zwischen 1509 und 1515 der Cranach'sche Faltenwurf allmählich seine Unruhe und Vielfaltigkeit abstreift, um zu grösserer Ruhe hindurchzudringen. Alle derartigen Einzelheiten der Darstellungsweise sind entwicklungsgeschichtlich zu berücksichtigen, leiten jedoch leicht irre, wenn man sich ausschliesslich an eine von ihnen hält.



Abb. 12. Der segnende Heiland. Zeitz, Nikolaikirche. Photogr. Lamme.

Die älteste Renaissancearchitektur auf einem der ausgestellten Gemälde Cranach's findet sich auf dem Dresdner Ecce Homo von 1515, wenn nicht der »Bethlehemitische Kindermord« derselben Sammlung, noch etwas früher entstanden ist. Auf den Holzschnitten Cranach's kommen Renaissance-Motive zuerst auf der grossen Enthauptung Johannes des Täufers (B. 60) vor, wenn anders Flechsig recht hat, dieses Blatt wegen seiner Bezeichnung mit L. C. ohne Schlange vor 1509 zu setzen. Bei Hans Burckmair finden sich Renaissance-Motive ja auch noch einige Jahre früher.

Versuchen wir nun, die meistens nicht beglaubigten, jedenfalls nicht datierten Bilder der Cranach-Ausstellung, die zwischen der Petersburger Venus von 1509, bezw. dem Breslauer Dombild und den genannten Bildern von 1515 entstanden sind, aneinanderzureihen, so thun wir besser, von einer Verteilung dieser Bilder auf die einzelnen Jahre, die doch mehr oder weniger auf ein Ratespiel hinausliefe, vor der Hand noch abzusehen. Zu den wichtigsten dieser Werke gehört der anmutig-herbe kleine Flügelaltar des Merseburger Doms, den meines Wissens zuerst Flechsig für den älteren Cranach selbst in Anspruch genommen hat (52). Die Aussenseiten der Flügel werden von einem guten Gesellen herrühren. Die Eigenhändigkeit der Innenbilder aber scheint mir unzweifelhaft zu sein. Das Mittelbild zeigt noch den schwarzen Grund des Wörlitzer Triptychons. Den Typen nach dürfte das Merseburger Werk aber doch einige Jahre jünger sein, als das Wörlitzer. Vielleicht schliesst es sich dem Alter nach dem schönen grossen Madonnenbild aus dem Besitze des Freiherrn von Heyl in Darmstadt (116) an. In schlichter, ernster Grösse hebt auf diesem Bilde die mütterlich besorgte Frauengestalt, die, von ihrem ruhig geworfenen blauen Mantel umwallt, auf einer Holzbank sitzt, sich von der einfach grossen Landschaft ab, die von der Felsenburg zur Linken beherrscht wird. Dass das Bild ein eigenhändiges frühes Werk Cranach's sei, hat meines Wissens kein Kenner auf der Dresdner Ausstellung bezweifelt. Es mag zwischen 1511 und 1513 gemalt sein. — Etwa derselben Zeit oder einer noch früheren wird auch die kleine »Vermählung der hl. Katharina« der Karlsruher Sammlung angehören, deren Eigenhändigkeit mir wegen der etwas mechanisch platten Art ihrer Pinselführung nicht zweifellos erscheint. Die Typen des Bildes erinnern noch an diejenigen des Wörlitzer Altars. Von grossen Bildern schliessen sich hier dann die Zeitzer Flügel an: das Bild des lebensgrossen, feierlich segnend in priesterlich-königlicher Gewandung dastehenden Heilands (112; Abb. 12), das noch der



Nikolaikirche zu Zeitz gehört, und die »Hl. Anna Selbdritt« (142) des Berliner Museums, die ebenfalls aus Zeitz stammt. Dass beide Bilder trotz ihrer verschiedenen Grösse ursprünglich zusammengehört haben, ist in Dresden deutlich hervorgetreten. Gerade sie zeigen, wie Cranach um 1513 malte, wenn er lebengrosse Gestalten eigenhändig ausführte. Die feierliche Christusgestalt, deren zinnoberroter, mit echt goldenem Besatz geschmückter Mantel sich prächtig vom hellblauen Grunde abhebt, gehörte zu den wirksamsten Erscheinungen der Ausstellung. — Abgesehen von den Scheiben-Heiligenscheinen der grossen hl. Anna Selbdritt aus Zeitz, verwenden alle diese Bilder jenen kurzen Strahlen-Heiligenschein; und schon seinetwegen müssen zu den Bildern, die bis Mitte 1515 entstanden sind, die erst seit kurzem Cranach zugeschriebene »Anbetung der Könige« (113) des Leipziger Museums, der »Christus am Ölberg« (76) der Dresdner Galerie und die kleine »Heilige Nacht« (90) des Herrn von Kaufmann in Berlin gezählt werden, wogegen die prächtig durchgeführte, trefflich bezeichnete Anbetung der Könige (78) des Gothaer Museums, die »ihr Kind stillende Madonna« (138) der Darmstädter Galerie und die ebenfalls erst durch Flechsig Cranach zurückgegebene »Dreieinigkeit« (153) des Leipziger Museums, schon weil ihnen die Heiligenschein-Strahlen fehlen, nicht vor der zweiten Hälfte des Jahres 1515, freilich aber, ihren Frauentypen nach zu urteilen, auch nicht viel später entstanden sein werden. Schwerlich vor 1515 ist das kleine Bild der Coburger Veste entstanden, das Adam und Eva darstellt (107). Ein männliches Bildnis des Meisters aus dieser Zeit wird das wirkungsvolle Brustbild Friedrichs des Weisen im Haarnetz (74) aus dem Besitze Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg zu Dresden sein, wogegen das gut modellierte weibliche Bildnis (122) aus dem Kgl. Schlosse in Berlin schon etwas früher entstanden sein mag. Die gekrönte Madonna auf der Mondsichel mit dem anbetenden Friedrich dem Weisen, hinter dem wie stets sein Schutzheiliger Bartholomäus, steht (128; Abb. 13), muss dem Ende dieser Epoche, etwa dem Jahre 1515, angehören. Dass dieses öfter genannte, Herrn Geheimen Hofrat Schaefer in Darmstadt gehörende wichtige Bild von Cranach herrührt, wird nach der Dresdner Ausstellung niemand mehr leugnen. Der hochstirnige Typus der Madonna erinnert schon ganz an die Frauentypen des bezeichneten und datierten Wörlitzer Bildes von 1516. Der Stifter ist offenkundig Friedrich der Weise (Abb. 14). Die Goldstrahlen der Himmelsglorie umgeben hier die ganze Gestalt der Maria.



Abb. 13. Madonna auf dem Halbmond mit dem anbetenden Friedrich dem Weisen und dem heil. Bartholomäus. Darmstadt, Geh. Hofrat Dr. Schäfer. Photographie Tamme.

Zu den Gemälden dieses Zeitraums, die das Licht der Ausstellung dem Meister nicht näher gebracht, sondern von ihm entfernt hat, gehören zunächst die Chemnitzer Flügel (150 und 151), die eine Heidenpredigt in einer Kirche und das Martyrium der sieben Söhne der hl. Felicitas darstellen. Einige Kenner haben Werke Cranach's aus dieser Zeit in ihnen erkennen wollen. Aber diese kurzen, plumpen Gestalten, diese unbeholfenen, vielfach verzerrten Bewegungsmotive, diese breite, volle Pinselführung, diese tonvolle dekorative Farbengebung weisen in ihrer keineswegs reizlosen Eigenart überhaupt kaum auf die Wittenberger Werkstatt hin. Eher zeigt die Chemnitzer Halbrundtafel mit dem Zeugentod des hl. Jacobus (149), zu der die in Chemnitz zurückgebliebene »Dreieinigkeit« stimmt, Anklänge an Cranach's Werkstatt. Dass jene Flügel und diese Stücke demselben Altar angehört haben

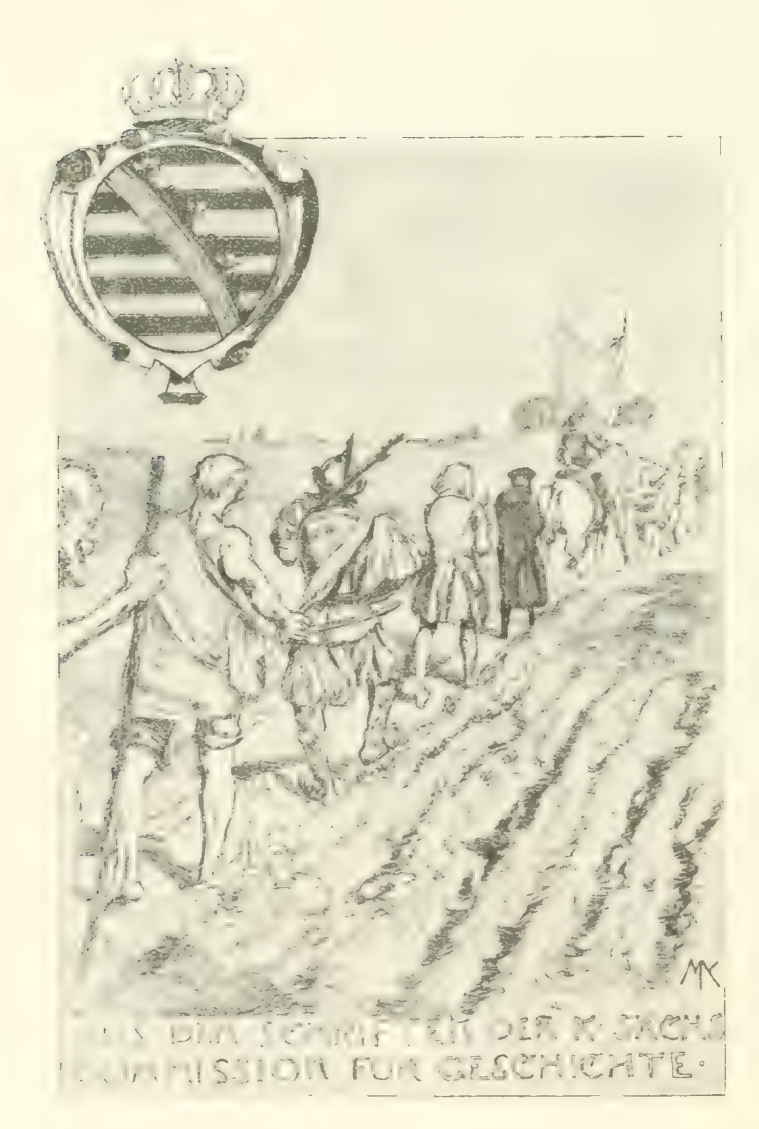
müssen, ist nämlich keineswegs einleuchtend. — Deutlich auf Cranach's Werkstatt weist das dreiteilige Altarwerk der Nikolaikirche zu Jüterbog (108) hin, das sich freilich noch der alten Strahlen-Heiligenscheine bedient, aber schwerlich vor 1515 entstanden ist. Die Gesellen brauchen dem Meister in der Aufgabe des Heiligenscheins ja nicht sofort gefolgt zu sein. Ein eigenhändiger Entwurf Cranach's muss zu Grunde liegen; an der Ausführung, deren grelle Farbigkeit und leere Malweise auffällt, aber kann der Meister keinen wesentlichen Anteil gehabt haben. Im Dämmerlicht der Kirche wirkt dieses Bild ausgezeichnet, so dass treffliche Kenner wie Scheibler und Janitschek, die es dort gesehen, es für eigenhändig erklärt haben; auch mir ist es erst, als ich es in Dresden neben anderen wiedersah, zum Bewusstsein gekommen, dass es für des Meisters eigene Hand zu äusserlich dekorativ behandelt ist. Aber dass es aus der Werkstatt des Meisters stammt, halte ich für unzweifelhaft.

Erwägt man, rückblickend, dass die grosse Mehrzahl der bisher besprochenen, bis zum Ende des Jahres 1515 entstandenen Gemälde der Ausstellung, in denen jetzt nahezu von allen Kennern eigenhändige Werke Lukas Cranach's d. ä. erkannt werden, ja, dass sogar die beglaubigten und bezeichneten Werke dieser Reihe noch von Schuchardt, der vor einem Menschenalter der beste Kenner Cranach's war, mit Stillschweigen übergangen wurden, wie auch unsere neueren Geschichten der Malerei nur etwa die Hälfte von ihnen kennen und nennen, so wird man dem Dienste, den die Cranach-Ausstellung der Erforschung der Weiterentwicklung Cranach's von 1504 bis 1515 geleistet hat, seine Anerkennung nicht versagen.



Abb. 14. Friedrich der Weise mit dem heil. Bartholomäus und Johann der Beständige mit Jacobus d. ä. Flügel des Fürsten-Triptychons. Wörlitz, Gotisches Haus. Photographie Tamme.

MAX KLINGER'S NEUESTE RADIERUNG



Aus den Schriften der kgl. sächs. Kommission für Geschichte. Radierung von M. Klinger.

Max Klinger — und kein Ende! Obschon jedes Werk, das uns die Kunst des Leipziger Meisters schenkt, ein Anrecht auf besondere Beachtung macht, so will es doch jetzt bald scheinen, als ob jeder, der zur Würdigung Klinger's einen Beitrag liefern will, sein gutes Recht hierzu erweisen müsse. Die Grösse dieses Mannes, seine Vielseitigkeit als Künstler und sein Gedankenreichtum und seine Phantasie als Denker macht uns allen diese Aufgabe leicht. Und doch wäre es wünschenswert, wenn die nächste Zukunft einmal das Stadium der Ruhe bringen würde zur Bewältigung dessen, was in den letzten Monaten auf den Büchermarkt gekommen ist. Im Laufe eines halben Jahres — gewiss ein Zeichen, wie sehr das Thema »in der Luft lag« — sind allein drei selbständige Monographien über ihn erschienen, alle drei verdienstvoll und von dem Bestreben durchdrungen, den Kreis der Freunde des Künstlers zu erweitern und zu vertiefen. Und eine vierte, die lange vorbereitet worden und als Weihnachtsgabe erscheinen sollte, ist vorläufig nur aus buchhändlerischen Gründen unterblieben! Ueberdies hat es nicht an ausgezeichneten Arbeiten in Zeitschriften und solchen, die als Broschüren erschienen sind, gefehlt: ich nenne nur die ungemein anregende und erschöpfende Studie, die Georg Treu über Klinger als Bildhauer kürzlich im »Pan« veröffentlicht hat,[1]) und Carl Schuchhardt's Vortrag über Klinger's »Kreuzigung« in Hannover, wo dank der dortigen kunstsinnigen Kreise das Bild nun endlich eine bleibende Stätte gefunden hat.

1) Sie soll, wie wir eben hören, in erweiterter Form und um Abbildungen vermehrt als selbständige Schrift im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig demnächst erscheinen.



Nicht ausgeführter Entwurf der Georgi-Adresse; von M. Klinger.

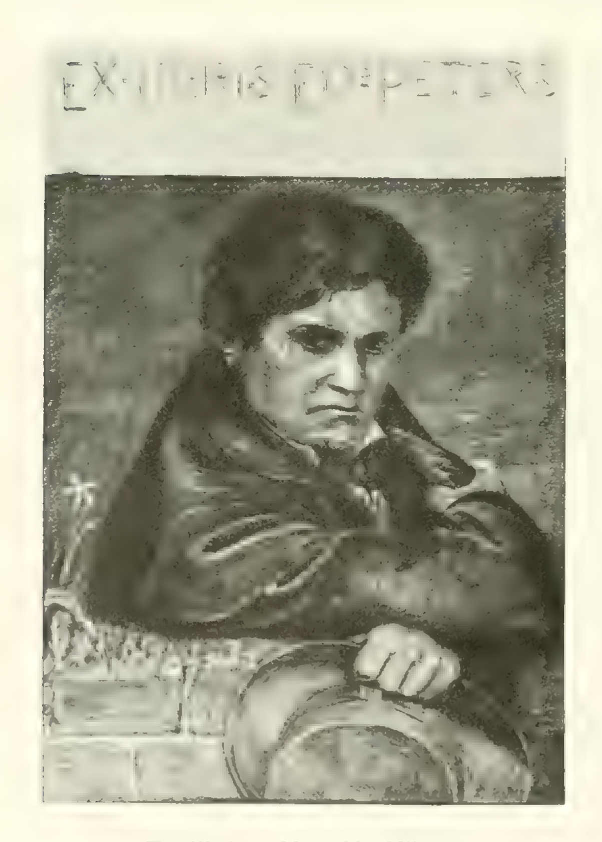
Skizze des ausgeführten Entwurfes zur Georgi-Adresse; von M. Klinger.

Die wenigen folgenden Zeilen wollen diese reiche Klinger-Litteratur der letzten Monate nicht vermehren, sondern nur ergänzen. Klinger schien als Radierer an einem Punkt der Ruhe angelangt zu sein. Er selbst erklärte vor etwa Jahresfrist, es würde ihm nicht leicht fallen, die von ihm so emsig und mit so durchschlagendem Erfolge geübte Kunst in ihrem früheren Umfange wieder aufzunehmen, ja selbst ein einzelnes Blatt würde angesichts der neuen Probleme, die er sich gestellt, ihm Schwierigkeiten machen. Und die vielen, die sein Atelier in den letzten Jahren gastlich aufgenommen hat, haben zu ihrem Staunen gewahrt, dass fast ausschliesslich das Modellieren und die Bildhauerei seine Zeit ausfüllen, und von denen, die zu seiner Kunst keine innerliche Beziehung haben und sich lediglich von dem flüchtigen Eindruck bestimmen lassen, konnte man oft das Urteil hören, dass des Künstlers Stärke überhaupt und ausschliesslich auf dem Gebiete der Plastik liege. Solchen Stimmen gegenüber darf man nur an die Worte erinnern, die der Künstler in »Malerei und Zeichnung« in allgemeiner Gültigkeit ausgesprochen hat: »Das Arbeitsmaterial eines jeden entspricht genau seiner geistigen Bestimmung.

Eine Veranlassung seltener Art ist es gewesen, die den Meister vor kurzem wieder die Radiernadel in die Hand gegeben hat. Als vor Jahresfrist der verdiente Leipziger Oberbürgermeister Dr. Georgi seinen Entschluss kundgegeben hatte, der Bürde des Amtes zu entsagen und nach fünfundzwanzigjähriger erfolgreicher Wirksamkeit sich in den Ruhestand zurückzuziehen, ward von den beiden städtischen Kollegien beschlossen, ihm das Ehrenbürgerrecht der Stadt Leipzig zu verleihen. Wir alle haben es mit besonderem Dank empfunden, dass Klinger, obschon er seit längerer Zeit in plastische Arbeiten vertieft war, sich bereit finden liess, diesen Ehrenbürgerbrief auszuführen. Sein Werk sollte ja nicht nur die Stadt, die damit ihre höchste Auszeichnung verlieh, sondern auch, da es sich um einen durch den Druck zu verbreitendes Werk der Radierkunst handelte, in ganz besonderem Masse das scheidende Stadtoberhaupt ehren. Klingers Radierwerk weist schon eine Reihe solcher Gelegenheitsadressen auf: als das bekannteste und wohl auch das gewaltigste, das sein Griffel geschaffen, das Menzelblatt der Berliner Künstlerschaft; dann das Ehrendiplom deutscher Spiritusfabrikanten für den Halleschen Professor Dr. Maercker (1882) und die dem Leipziger Professor der Zoologie Leuckart von Schülern und Freunden zum siebzigsten Geburtstage gewidmete Glückwunschadresse. Die Komposition des Ehrenbürgerbriefes hat den Künstler längere Zeit beschäftigt und man darf wohl auch sagen, dass sie mit der Zeit an innerem Gehalt wesentlich gewonnen hat. Der erste Entwurf, den wir hier neben der endgültig ausgeführten Originalskizze nachbilden, trägt bei weitem nicht das persönliche Gepräge und die individuelle Färbung, birgt in sich bei



Ex libris. Von M. Klinger.



Ex libris. Von M. Klinger.

weitem auch nicht die Wucht und die Kühnheit des Gedankens, die das vollendete Werk auszeichnen. Denn diesem gegenüber muten uns die um eine Säule gruppierten personifizierten Gestalten von Handel, Gewerbe und Wissenschaft wie etwas Alltägliches an, das uns nicht überrascht und uns nicht die spezifisch Klingerische Gedankenfülle ahnen lässt. Wie anders die Radierung! Welche Macht und welche Grösse der Konzeption liegt in diesem Blatte!

Dieses neueste Werk der Klinger'schen Griffelkunst bedarf umsomehr einer Erläuterung, als gewisse persönliche Anspielungen auf die Person des Gefeierten sich ohne einen besonderen Hinweis nicht ergeben dürften. Der Grundgedanke des Werkes ist: aus dem Geiste der neuen Zeit heraus hat sich die moderne Grossstadt entwickelt. Das gilt besonders für Leipzig, dem infolge des Aufschwunges der modernen Verkehrsverhältnisse, seiner günstigen örtlichen Lage, durch die Blüthe von Handel, Wissenschaft und Industrie in den letzten Jahrzehnten neue Bahnen in seiner Entwickelung gewiesen worden sind. Diese einzelnen, den Geist der neuen Zeit ausmachenden Faktoren sind aber, was Deutschland betrifft, bedingt worden durch die grossen, politischen, tief in die Geschichte und die Geschicke des deutschen Volkes eingreifenden Ereignisse dieses Jahrhunderts. An der Spitze dieser Ereignisse, die Klinger teilweise in Anwendung auf die Leipziger Vergangenheit schildert, stehen die Befreiungskriege: in der rechten unteren Ecke des Blattes sehen wir im Hintergrunde aus dichtem Pulverdampfe auftauchen den alten Pleissenburgturm; davor eine Explosion: die Sprengung der Frankfurter Brücke am 19. Oktober 1813, wodurch den Franzosen der Rückzug abgeschnitten werden sollte; im Vordergrunde Napoleon auf der Flucht inmitten seiner Grenadiere und Generale. Der Künstler setzt dann seine Erzählung auf der linken Seite des Blattes fort: in der Luft sehen wir Kampf und Sieg zweier Adler; der doppelköpfige unterliegt: eine Anspielung auf den Sieg der preussischen Waffen über die österreichische Armee im Jahre 1866. Endlich folgen in der unteren Ecke Ereignisse aus dem letzten deutsch-französischen Kriege und zwar wieder mit einer lokalen Anspielung, die Eroberung einer französischen Mitrailleuse durch das in Leipzig garnisonierende 107. Infanterieregiment, bei dem Max Klinger selbst als Einjährig-Freiwilliger vor zwanzig Jahren gedient hat. Aus all diesen Kämpfen ist das deutsche Reich hervorgegangen, symbolisch dargestellt durch die Schilling'sche Germania auf dem Niederwalde. Mitten aber aus der geschilderten Darstellung steigt aus einer dichten, nebeligen Masse empor die reckenhafte, körpergewaltige Gestalt eines bärtigen Giganten, der beinahe Dreiviertel des Blattes in der Höhe ausfüllend, so wie einst Atlas die Weltkugel trug, in seinen erhobenen muskulösen Armen eine gewaltige Erdscholle mit dem Bilde der Stadt Leipzig hält. Guirlanden, die an dieser Scholle befestigt sind, mögen uns sagen, dass es eine Zeit der Erfolge ist, die dieses Stadtbild geschaffen hat. Der Grundgedanke des Bildes ist, um uns kurz zu wiederholen: Die Entwickelung Leipzigs zu seiner jetzigen Grösse und nationalen Bedeutung ist eine Thatsache, die aus den die Neuzeit bedingenden geschichtlichen Faktoren der Vergangenheit herausgeboren ist. Zu diesen allgemeinen Gesichtspunkten tritt aber das Individuell-persönliche hinzu, das schaffend und gestaltend die Errungenschaften der Neuzeit sich zu Nutze gemacht hat: es ist die Persönlichkeit, die mit Willensstärke kraftvoll in die Geschicke der Stadt eingegriffen hat Und diesen Gedanken, die persönliche Anspielung auf Dr. Georgi, bringt der Künstler in zwiefacher Weise zum Ausdruck. Die Wurzeln, die den Menschen erstarken lassen und seine Kräfte bedingen, liegen in dem Boden, wo er geboren ist. Deshalb bilden den landschaftlichen Hintergrund, den man in der Mitte des Blattes gewahrt, die vogtländischen Berge mit Schloss Mylau und der Göltzschthalbrücke: die Heimat Dr. Georgi's. Hierzu tritt oben in der rechten Ecke ein Hinweis auf seine amtliche Thätigkeit in Leipzig hinzu; man sieht hier eine Ecke des alten Rathauses mit dem Amtszimmer des Oberbürgermeisters. Links oben endlich ist das grosse von dem Ritterhelm überragte Stadtwappen angebracht, das von Getreideähren und Eichblättern umgeben ist, während sich nach unten hin, am linken Rande des Blattes entlang, eine schwere Blumenguirlande hinzieht. Die Adresse selbst, möglichst kurz und lapidar in der Fassung, ist lithographisch eingedruckt. Die Plattengrösse des ganzen Blattes beträgt 47 zu 57 Centimeter.

In einer solchen Gelegenheitsadresse etwas wirklich Künstlerisches zu schaffen, ist eine Aufgabe, die auch an den gedankenreichsten Künstler ihre Anforderungen stellt. Bei dem klassischen Menzelblatte, das in der Grossartigkeit des Gedankens hier am meisten zum Vergleiche dienen kann, hatte Klinger schon wegen der hellen Begeisterung für seinen Berliner Altmeister zu seiner Aufgabe eine nähere, eine innere Beziehung. Hier konnte er auch in epigrammatischer Kürze aussprechen, was sein Innerstes bewegte. Anders liegt es aber bei einer Aufgabe, wo eine gewisse Vielseitigkeit der Gedanken zu entwickeln ist, die Zeitgeschichte ihr Recht verlangt, wo der Künstler sich zum Interpreten des Gemeinwesens, einer Vielheit machen muss. Für alles dies den passenden Ausdruck finden, den eigenen Menschen reden lassen und die Worte im Sinne von Tausenden zu finden, nicht in frostigen, abgebrauchten Allegorien sich zu ergehen, sondern das wirklich Bedeutsame mit kühnem Griffe in gewaltiger, überzeugender Ausdrucksform als etwas Neues zu finden, das ist, was die Bedeutung des Klinger'schen Blattes bezeichnet und was dem Leipziger Ehrenbürgerbrief in der Reihe der radierten Blätter Klingers sicherlich einen hervorragenden Platz sichern wird. So erfüllt er nach den verschiedensten Seiten hin seine Bestimmung in einer Weise wie bisher kaum ein anderes Kunstwerk, das als Gelegenheitsadresse gedacht und ausgeführt ist.

Wir benutzen die Gelegenheit, um an dieser Stelle noch drei vor einigen Jahren entstandene Bücherzeichen von Klingers Hand nachzubilden, weil sie noch nicht allgemein bekannt sein dürften. Das eine

von den beiden kleineren, gleichsam eine Apotheose der Schönheit, hat der Künstler für seinen eigenen Bedarf radiert, wennschon er sich kaum Zeit gönnen wird, das seine künstlerische Ueberzeugung wie ein Selbstbekenntnis bezeichnende Blättchen in seinen Büchervorrat einzukleben; das zweite ist im Auftrage des Herrn Dr. Max Abraham in Leipzig für dessen bekannte »Musikbibliothek Peters« entstanden, bisher aber noch nicht offiziell benutzt worden. Wir sehen die Porträtzüge Beethovens vor uns: ein der ganzen Klinger'schen Kunst seit Jahren naheliegendes Ideal, dessen monumentale Ausgestaltung, die das Staunen der Mit- und Nachwelt erregen wird, wir hoffentlich noch am Schlusse dieses Jahrhunderts als eines der grössten Werke der neueren Plastik begrüssen können. Schliesslich den Kollektivtitel — die Bezeichnung »Ex libris« im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist falsch — den der Künstler im Auftrage der königlich sächsischen Kommission für Geschichte für deren Veröffentlichungen radiert hat. Eine Reihe von Gestalten, die der Stellung und dem Berufe nach verschieden sind, von denen aber eine jede mit den Dichter von sich sagen kann: wer seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeit — sehen wir einem Pfad entlang ziehen, an dessen Ende die Wissenschaft der Geschichte die Immortalisierung durch Darbieten eines Kranzes vollzieht.

Ich bemerke schliesslich noch, dass Abzüge des Ehrenbürgerbriefes für Dr. Georgi in den Kunsthandel gegeben und verkäuflich sind. *JULIUS VOGEL.*



DIE DOMFASSADE VON SIENA

VON L. M. RICHTER

Der Dom von Siena ist der älteste gotische Bau Italiens und bezeichnet als solcher in der Geschichte der italienischen Architektur eine neue Aera.

Mit ihm hält die Gotik in Italien ihren Einzug. Diese allgemein anerkannte Thatsache hat auch wohl bis jetzt die Meinung gestützt, dass die Stirnseite des Baues die älteste wäre, welche die gotische Kunst diesseits der Alpen geschaffen und dass sie als Vorbild für die Fassade von Orvieto gedient habe[1]). Dies erschien um so wahrscheinlicher, als deren Architekt, Lorenzo Maitani, ein geborner Sienese war, und die Kathedrale von Orvieto erst in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts angefangen wurde, während der Bau des Doms von Siena bis auf 1229 zurückgeht.

Wenn nun auch nicht geleugnet werden kann, dass es Schwesternfassaden sind, so war doch die Frage, welche die ältere und welche die jüngere sei, bis jetzt noch ungelöst.

Die unerschöpflichen Quellenschriften Siena's, aus welchen schon Milanesi, S. Borghesi und neuerdings auch der Archivdirektor Ales. Lisini, so manche interessante Mitteilungen entnommen haben, sind geeignet, auch auf die Geschichte der Domfassade von Siena ein neues Licht zu werfen.

Nach den Berichten Vasari's, denen Ruhmohr, Schnaase und die neueren Kunstforscher, wie Bode, Burckhardt[2]) und Marcel Reymond[3]) beistimmen, wurde die Fassade nach einer Zeichnung Giovanni Pisani's schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts begonnen.

Es ist genügend bekannt, dass die Sienesen lange Zeit im Ungewissen waren, wohin sie ihre Domfassade verlegen sollten: Ob nach Osten, da wo die Kathedrale 1317 nach dem jetzigen Baptisterium hin vergrössert worden ist, oder vielmehr nach der Südseite; letztere wäre jedenfalls die Stirnseite geworden, wenn der grossartige neue Anbau, den Meister Landus 1340 in Angriff genommen, zur Ausführung gekommen wäre.

1) Cicerone, Skulptur, Seite 262 d.
2) Cicerone, Gotische Architektur, Seite 261 a.
3) Marcel Reymond, Sculpture florentine, pg. 104.

So lange diese Ungewissheit herrschte, konnte vernünftigerweise kaum an einen Fassadenbau gedacht werden; sagen uns doch die zahlreichen, bis heute noch unvollendet gebliebenen Fassaden Italiens (um nur eine zu nennen S. Lorenzo in Florenz) wie spät im allgemeinen an deren Ausführung gegangen wurde. Dass aber auch die Sienesen sich nicht allzusehr mit ihrem Fassadenbau beeilt hatten, lehrt uns ein bisher unbeachtet gebliebener und kürzlich vom Archivdirektor Ales. Lisini ans Licht gezogener Buchdeckel vom Ende des 14. Jahrhunderts, auf dem die Domfassade mit noch schmuckloser Marmorbekleidung abgebildet ist. Die einfache Rose und zwei musivische oder gemalte Medaillons über den Seitenthüren sind noch ihre einzige Verzierung. Auch hat Ambrogio Lorenzetti als er 1340 seine Fresken in der Sala dei Nove ausführte, auf der Seite des guten Regiments den schwarzweissen Marmordom seiner Vaterstadt gemalt, und hätte dort gewiss seine Stirnseite dargestellt, wenn eine solche mit ihrem Skulpturenschmuck schon vorhanden gewesen wäre. Um jene Zeit aber war die Fassade von Orvieto schon längst begonnen. Der projektierte Plan, den Dom nach der Südseite hin durch Umwandlung des früheren Langschiffs in das Querschiff zu vergrössern, wäre übrigens architektonisch ganz unerklärlich, wenn sich nicht zur damaligen Zeit die Kuppel noch in der Mitte des Querschiffs befunden hätte. Dass dies aber wirklich der Fall gewesen ist, weil späterhin eine Verlängerung des wieder ins Langschiff verwandelten Querschiffs vorgenommen wurde, beweist eine Urkunde[1]) aus den Libri Regolatore 1370—1371, Pag. 200 tergo«, welche berichtet, dass unter dem Domwerkmeister, Ambrogio Benincasa (nebenbei gesagt ein Bruder der heiligen Caterina von Siena), einem gewissen Niccolo di Misser Guido lire 41, 1 soldo, bezahlt worden wären für das Niederreisen der Loggia Vescovile (welche urkundlich zwischen der heutigen Fassadenseite und dem Hospital S. Maria della Scala gestanden hat) da nunmehr eine »Verlängerung« des Domes, nach dieser Westseite hin, beschlossen worden sei. Daraus wäre zu entnehmen, dass selbst wenn die Fassade Giovanni

1) Diese Urkunde verdankt die Verfasserin dem Ar-



Abb. 1. Domfassade zu Siena. Photographie Lombardi.



Abb. 2. Domfassade zu Orvieto. Photographie Alinari.

Pisano's um jene Zeit schon ausgeführt gewesen wäre, dieselbe nunmehr doch wegen der Verlängerung des Hauptschiffs hätte niedergerissen werden müssen; ein Vorgehen, zu welchem sich selbst die für ihren Dom so unternehmungslustigen Sienesen wohl nicht leichten Herzens entschlossen hätten. Späterhin, nachdem diese Verlängerung der Fassadenseite nun wirklich stattgehabt hatte, findet, wie aus einer Notiz »des Archivio dell' Opera del Duomo[2]) di Siena« zu entnehmen ist, am 20. Juni ein Consilium unter dem Präsidium eines Bindo di Tengoccio Talomei statt, das in Anwesenheit von städtischen Notabilitäten über die Domfassade verhandelt. Aus dem September desselben Jahres aber ist am gleichen Orte eine Notiz[3]) vorhanden nach welcher ein gewisser Giacomo Buonfredi mit Arbeiten an der Domfassade betraut wird; ein Beweis, dass sie nunmehr in Angriff genommen werden sollte.

Hiernach entsteht die Frage: nach wessen Zeichnungen, wenn nicht nach Giovanni Pisani's, wurde dieselbe nun aber ausgeführt?

Auch hier kommen uns die Urkunden Sienas zu Hilfe, denn sie erzählen uns, dass Meister Landus, jener allzufrüh verstorbene Architekt der herrlichen Domruinen Sienas, Zeichnungen für seinen unvollendet gebliebenen Dom und dessen Stirnseite entworfen habe. Es sind nämlich Notizen von Zahlungen für Pergamentpapiere vorhanden, worauf solche Zeichnungen gemacht worden waren.

Mehr als wahrscheinlich ist es aber, dass diese Zeichnungen für die Domfassade Sienas wirklich verwendet worden sind, besonders da sie nach Urkunden einem gewissen Maestro Simone Matteo, Werkmeister des Domes, zur Benützung geliehen worden waren. Durch die nicht zu verleugnende Änlichkeit mit der orvietanischen Fassade aber ergiebt sich, dass Meister Landus sich diese bei seiner Zeichnung zum Vorbild genommen; während es erwiesen ist, dass Lorenzo Maitani[1]) eine schon vorhandene Fassadenzeichnung von Arnolfo di Cambio bei der Ausführung seiner Fassadenzeichnung verwertet habe. Wurde doch in jener goldenen Zeit der Kunst keinerlei Anstand genommen, Werke anderer Meister zu benutzen und auf solche Weise zu ehren. Nur durch vereintes Zusammenwirken lässt sich der hohe Grad der Vollkommenheit erklären, den die damaligen Kunstwerke, erreicht haben.

Doch wie Rom wurde auch die Domfassade von Siena nicht an einem Tage erbaut. Es sollte vom Jahr 1379 an, wo sie, wie wir gesehen, zuerst in Angriff genommen wurde, noch eine geraume Zeit vergehen, ehe sie in dem heutigen Skulpturenschmuck erglänzen konnte. Näherte sich doch die Ostfassade von Mino da Pelliciao, welche ungefähr zu derselben Zeit wie die eigentliche Domfassade begonnen wurde, nahezu ihrer Vollendung, ehe noch die letztere einen wirklichen Anfang nahm.

Mehr indessen, als die angeführten Urkunden und die daraus emporsteigenden Schlussfolgerungen sagt uns das prüfende Auge. Trotz der Identität der Fassaden von Orvieto und Siena im Architektonischen, macht sich in den Skulpturen ein grosser Unterschied fühlbar.

In Orvieto sind es zunächst die pisanischen und sienesischen Künstler der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, welche unter Lorenzo Maitani an der Domfassade gearbeitet haben; späterhin ist es der Geist Andrea Pisani's und seiner Schule, der durch ihre Giebelfelder bei den Darstellungen der Genesis geht. Vergebens suchen wir die majestätische Ruhe der von Engeln umgebenen Madonna Maitani's[1]) in den Evangelisten mit ihren Symbolen, den Propheten und Heiligenfiguren, welche von Sienas Domfassade herabblicken; denn sie sind schon von jener Unruhe beseelt, welche die herannahende Renaissance verkündet. Es sind Figuren grossen Stils, teils mächtige männliche Gestalten, zarte Madonnen und liebliche Engel mit gleichsam vom Wind bewegten Gewandungen. Hier ist der Hintergrund, aus dem Jacopo della Quercia's Kunst entsprungen, und den wir bis jetzt vergebens für den grössten Bildhauer Siena's gesucht; war doch sein Lehrer, Lucca di Giovanni, Werkmeister des Domes; eine Würde, die Quercia selbst in den letzten Jahren seines Lebens bekleidete und welche nach ihm auf seine Schüler Minella und Federighi übertragen wurde, unter welchen schliesslich der obere Teil der Fassade vollendet wurde.

Ueber dem Hauptportal von Sienas Dom schwebt eine junge Mariengestalt, die Assunta; ihr zu Ehren ist der mächtige Bau erstanden. Sie neigt das Köpfchen und lächelt weltentrückt, nach sienesischer Trecentoart. Zu ihren Seiten stehen Engel mit Bronzeflügeln. Sie verraten eine Verwandtschaft mit Quercia's lieblichen Brunnenfiguren; denn so mächtig dieser Künstler auch seine Männergestalten aus dem Marmor heraus zu meisseln wusste, so zart und lieblich schuf er seine Frauen.

Auch zwei Sybillen stehen daselbst einsam für sich, die eine oben am linken Seitenportal, die andere in einer Nische rechts um die Ecke; in ihnen sehen wir pisanische Kunst; es ist aber die spätere von Nino Pisano, welche die Herbheit der pisanischen Schule mit sienischer Anmut zu paaren wusste.

Im Gegensatz zu Orvieto herrscht in Siena das Hochrelief vor; nur in den Architraven der Portale sind Flachreliefs angebracht und zwar sind diese älteren Ursprungs als die Fassade. Das eine über dem Hauptportal muss sehr geschätzt gewesen sein: denn es ist augenscheinlich zu diesem Ehrenplatz von einem früheren Bestimmungsort herbeigezogen worden, der Geist Giovanni Pisano's macht sich darin fühlbar. Es stellt Scenen aus dem Leben Maria's dar,

chivdirektor A. Lisini, welcher die Liebenswürdigkeit hatte, ihr eine Einsicht in die Quellenschriften zu gewähren.

2) Documenti per la Storia dell Arte Senese, Milanesi Vol. 1 pg. 276.

3) Milanesi, Vol. 1, pg. 278.

1) Fumi, Duomo di Orvieto.

1) Marcel Reymond, Sculpture Florentine au XIV siècle pag. 142.

doch ist leider die Erhaltung so mangelhaft, dass diese kaum näher bestimmt werden können.

Die Rose von Sienas Dom ist erst im 16. Jahrhundert von dem berühmten sienischen Glaskünstler und Medaillisten Pastorini ausgeführt worden. Der Mosaikenschmuck in den oberen Spitzgiebeln einst von David Ghirlandajo, dem Bruder des grossen Domenico 1493 ausgeführt, ist längst untergegangen und musste ebenso wie viele der Skulpturen durch moderne Arbeit ersetzt werden. Bei diesen Bildwerken ist aber auf eine genaue Reproduktion der Originale[1]) geachtet worden, so dass bei der Entfernung die mächtige Wirkung des Ganzen nicht beeinträchtigt worden ist. Allerdings wäre dem oberen Teil der Fassade die alte »Patina« zu wünschen, die freilich nur Jahrhunderte verleihen.

Mit ihrem, den Farbenglanz des Marmor noch erhöhenden Mosaikschmuck sind die beiden Schwesternfassaden, sowohl die ältere von Orvieto, als die jüngere von Siena ein leuchtendes Bild der heiteren italienischen Gotik und können mit Recht »als das Höchste angesehen werden, was in der Aneignung des nordischen Stils« in Italien geleistet worden ist.

1) Die verwitterten und teilweise sehr beschädigten Originale sind in der Opera del Duomo aufbewahrt.

BÜCHERSCHAU

H. Ehrenberg, *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen.* Mit 2 Heliogravüren, 10 Tafeln und 51 Illustrationen im Text. Berlin und Leipzig 1899. Giesecke & Devrient.

Der auf dem Gebiete der Kunstforschung in den östlichen deutschen Kolonistenländern seit Jahren mit Erfolg thätige Forscher bietet uns in seiner neuesten Arbeit ein abgeschlossenes Bild der Kunstbestrebungen am Hofe der Herzöge Albrecht und Albrecht Friedrich von Preussen, sowie des Markgrafen Georg Friedrich, Verwesers des Herzogtums. Die behandelte Zeit von 1525—1618 fällt fast genau mit der Herrschaft des Renaissancestils in Deutschland von seinem Aufkommen bis zu seinem Untergang zusammen und hat schon aus dem Grunde Anspruch auf volle Beachtung, weil auch Preussen im Gesamtbilde des deutschen Kunstschaffens jener Periode nicht vernachlässigt werden darf. Ehrenberg's Werk vervollständigt und ergänzt die früheren, mehr aphoristischen, in der Zeitschriftenlitteratur zerstreuten Arbeiten *E. August Hagen's* auf dem Gebiete der Provinzialkunstgeschichte, indem es sich auf methodische und jahrelang fortgesetzte archivalische Studien stützt. Der bisher bekannte Stoff wird dabei — sehr erheblich erweitert und bereichert — in geschickter Gruppierung und Darstellung behandelt, so dass die Beziehungen der preussischen Kunstbethätigungen zur deutschen Gesamtkunst jener Zeiten klar hervortreten. Ehrenberg's Buch bildet eine willkommene Ergänzung des wertvollen, vor kurzer Zeit abgeschlossenen ostpreussischen Inventarisationswerkes von Adolf Bötticher, das im wesentlichen noch auf den älteren Grundlagen beruht. Zugleich bedeutet es im Verein mit dem letztgenannten Werk und einigen Monographien (wie z. B. *Schwenke* und *Langes* ausgezeichneter Arbeit über die Königsberger Silberbibliothek, Leipzig 1894) einen weiteren Schritt in der Bearbeitung des bisher brach liegenden Feldes der Kunstgeschichte des deutschen Ostens. Es ergibt sich, dass das abgelegene Preussen, dem ja im Mittelalter, zur Blütezeit des deutschen Ordens ein keineswegs unbedeutender Anteil an der Entwickelung der deutschen Kunst, insbesondere der Baukunst zukommt, auch in der Aufnahme der Renaissance nicht zurücksteht, sondern einzelne erstaunlich frühe Werke dieses Stils aufzuweisen hat, wie z. B. das mit 1532 bezeichnete östliche Thor des Königsberger Schlosses. Wie überall in deutschen Landen wird die neue Kunst durch den Landesfürsten eingeführt, und zwar durch jenen fränkischen Hohenzollern, der gleich seinem brandenburgischen Namensvetter auf dem erzbischöflichen Stuhle zu Mainz sich als ein echter Sohn des Renaissancejahrhunderts erwies, erfüllt von den politischen und religiösen Ideen seiner Zeit, zugleich ein Förderer der Kunst, allerdings zunächst nur, um seinen persönlichen Ansprüchen an Behagen und feinerer Lebensweise zu genügen. — Auf dem Gebiete der Architektur kommen die Forschungen Ehrenberg's in erster Linie dem Königsberger Schloss zu gut, dessen Baugeschichte vielfach berichtigt wird; insbesondere wird die Erbauung des Westflügels mit der Schlosskirche unter Georg Friedrich am Ende des 16. Jahrhunderts vollständig aufgeklärt. Mit dem nunmehr beigebrachten Material wird es möglich sein, Hand in Hand mit einer eingehenden baulichen Untersuchung und weiteren Nachforschungen die allmähliche Entstehung des Schlossbaues festzustellen. Vor stilkritischen Trugschlüssen wird man sich dabei allerdings zu hüten haben, da in Preussen fränkische, oberrheinische, niederrheinische und niederländische Künstler sich ablösen und in ihren Einwirkungen durchkreuzen. Von einer schulgerechten Entwickelung der aus verschiedenen Quellen fliessenden Renaissancekunst kann in Preussen nicht die Rede sein. Vor- oder Rückdatierungen aus stilkritischen Gründen — gegenüber Lapidarurkunden — halte ich daher für bedenklich. So dürfte die spätere Ansetzung der Thürumrahmung an der Südseite des Schlosshofes, als die Jahreszahl 1551 der zweifellos gleichzeitigen Reliefplatte am Gebälk daselbst angibt, sich aus den auf S. 70 ff. angegebenen Gründen kaum aufrecht erhalten lassen. Auf Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen. — Der Abschnitt über die Malerei unter Herzog Albrecht macht uns mit Epigonen berühmter fränkischer und mitteldeutscher Meister bekannt, die im Osten ihr Glück gesucht haben, aber offenbar dort verkümmert sind. Crispin Herranth, ein Schüler Dürers, und der auf herzogliche Kosten bei Lukas Cranach ausgebildete Heinrich Königswieser sind ihre Hauptvertreter. Erheblich grösseren Anspruch an unser Interesse machen die Ermittelungen über *Jakob Binck,* der, wie bekannt, von 1543 an, allerdings mit Unterbrechungen, bis zu seinem 1569 erfolgten Tode als herzoglicher Hofmaler in Königsberg thätig war. Wir lernen Binck insbesondere auf dem Gebiete der Medailleurkunst besser kennen und würdigen; namentlich in der Auffassung der Porträts erscheint er lebensvoll und charakteristisch. Im übrigen wird die Beurteilung des schwer zu kennzeichnenden Kleinmeisters kaum eine Änderung erfahren. Gegen die Zuteilung einzelner Gemälde an Binck, die der Kopenhagener Kunstforscher F. Beckett in seinem Buche über die Renaissancekunst in Dänemark vorgenommen hat, verhält sich Ehrenberg zurückhaltend, was bei dem nicht zur Genüge vorliegenden dänischen Vergleichsmaterial nur zu billigen ist. Eine Einwirkung oder Beteiligung Bincks bei den sogleich zu besprechenden Herzogsgräbern des Königsberger Domes, welche bisher nach archivalischen Zeugnissen meist angenommen wurde, will Ehrenberg nicht zugestehen. Dagegen weist er ihm einen hervorragenden Anteil an den Holzschnitzarbeiten des sogenannten Geburtszimmers König Friedrichs I. im Königsberger Schloss zu. Dieses leider nur fragmentarisch und nicht im ursprünglichen Zustande erhaltene, anmutige Denkmal deutscher Frührenaissance ober-

rheinischen Charakters erfährt bei dieser Gelegenheit eine eingehende Behandlung und Würdigung. Die Vielseitigkeit des als Maler, Kupferstecher, Graveur, Medailleur und Münzstempelschneider wirksamen niederrheinischen Künstlers würde durch eine Thätigkeit als Holzbildhauer noch vergrössert werden. Ich bin jedoch nicht gewiss, ob die von Ehrenberg gegebenen Gründe für eine Zuteilung dieser Holzbildhauerarbeiten an Binck ausreichen und ob sich die Kunstforschung derselben anschliessen wird. Nächst der Person Bincks sind die wichtigsten und umfangreichsten Untersuchungen Ehrenbergs den schon erwähnten Herzogsgräber im Chor des Königsberger Domes gewidmet, die ohne Zweifel die hervorragendsten Schöpfungen der nordischen Renaissanceskulptur des 16. Jahrhunderts in der preussischen Königsstadt sind. Ehrenberg gelangt sowohl auf stilkritischem, als auf urkundlichem Wege dazu die —, nach überlieferten Nachrichten in Antwerpen gefertigten — Epitaphien des Herzogs Albrecht und seiner beiden Gemahlinnen dem *Cornelius Floris* zuzuschreihen. Zu demselben Ergebnis sind gleichzeitig K. Lohmeyer und F. Beckett gelangt, ohne dass ihre frühere Veröffentlichung des Ergebnisses wirklich eine Priorität gegenüber Ehrenberg bedeutete. Die stilistischen Kennzeichen sind bei den drei genannten Denkmälern in der That dieselben, wie bei anderen, nachweislich von Floris herrührenden Werken. Der urkundliche Beweis stützt sich auf eine preussisch-dänische Korrespondenz, aus der hervorgeht, dass das Grabdenkmal des Königs Christian III. im Dom zu Roeskilde und dasjenige des Herzogs Albrecht von demselben Meister herrühren. Als Verfertiger des ersteren wird von einem dänischen Schriftsteller[1]) Cornelius Floris genannt. Die Zugehörigkeit der Epitaphien der beiden Herzoginnen zu dem Hauptepitaph und somit zu Floris' Werkstatt wird als sicher angenommen, obwohl das Epitaph der Herzogin Dorothea zwanzig Jahre früher angefertigt wurde und die Denkmäler keineswegs auf gleicher Höhe der Ausführung stehen. — Leider ist Cornelius Floris für uns heute noch ein Sammelname; sein Leben, seine Werke und seine Stellung in der damaligen, in grossartigem Massstabe — aber weniger von künstlerischen, als von geschäftlichen Gesichtspunkten aus — betriebenen flandrischen Denkmäler-Industrie sind noch wenig durchforscht. Die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebte, ja zur Mode gewordene Materialzusammenstellung für Epitaphien: schwarzer Dinantmarmor, weisser und farbiger Marmor (bunter Kalkstein) für die Architekturteile mit Alabaster für das Figürliche und die (biblischen) Historienreliefs wurde von vielen flandrischen Werkstätten geliefert, wie z. B. das etwa 1560 durch den Antwerpener Meister Antonius von Zerroen hergestellte Moritzmonument im Dom zu Freiberg i. S. beweist. Die Architekturformen der Hochrenaissance waren durch die Veröffentlichungen des Pieter Koeck von Aelst nach Serlio Gemeingut geworden und wurden — wie das Tabernakel des Floris zu Léau zeigt — ganz mechanisch in allen Verhältnissen kopiert, vergrössert und verkleinert. Die Karyatiden und die alabasternen Historien scheinen nach bestimmten Grössennummern auf Vorrat gearbeitet und sodann nach den Wünschen und den Mitteln des Bestellers in feststehenden Grabtypen zusammengestellt worden zu sein. Der ausgedehnte Geschäftsbetrieb des Floris muss wesentlich kaufmännisch gewesen sein, da dieser in dem Kontrakt für den Lettner zu Tournai als Marchand d'Anvers bezeichnet wird. Die endgültige Lösung aller dieser Fragen kann, wie schon Graul hervorgehoben hat, nur von einem Niederländer unternommen werden.[1]) Es wird alsdann wohl auch auf die Rolle, welche Binck bei der Herstellung der Denkmäler gespielt hat, das richtige Licht fallen. — Die typographische und bildliche Ausstattung des Werkes ist vornehm und gediegen; sie ist dem Verleger um so höher anzurechnen, als das Buch seinem Gegenstande nach auf keinen sehr grossen Absatz rechnen kann. Gern hätte der Berichterstatter noch den Wunsch erfüllt gesehen, zur Vergleichung der beiden wichtigen Herzoginnengräber, von dem Epitaph der Anna Maria — an Stelle des Linienschemas — eine Abbildung zu haben und die ungenügende Darstellung des Dorotheenepitaphs durch eine bessere ersetzt zu sehen. Auch von dem Ostportal des Königsberger Schlosses, dem mit 1532 bezeichneten, ältesten ostpreussischen Renaissancedenkmal wäre eine Abbildung erwünscht gewesen, um so mehr, als an dieser und an anderen Stellen die architektonische Terminologie nicht stets mit Sicherheit gehandhabt und es darum nicht immer leicht ist, sich nach den gegebenen Beschreibungen eine richtige Vorstellung zu machen. Diese geringfügigen Ausstellungen thun jedoch den grossen Vorzügen des Buches keinen Eintrag. Zu dem von Druckfehlern fast freien Text sei noch Nachstehendes angemerkt: Zu S. 41 u. Anm. 169. Dass die kunstvollen Decken in des Moskowiters Gemach und dem danebenliegenden Gemach von dem Hoftischler Hans Wagner gefertigt wurden, war schon früher bekannt. Vgl. Neue pr. Provinzialbl. II. Folge, Bd. 7, S. 203. Zu S. 54 und Anmerkung 220. Die Angaben des Rechnungsbuches von 1560 (Flt. 13477) — siehe S. 244, Nr. 421 und 422 sind, was Schwenke und Lange an der angezogenen Stelle (S. 11) übersehen haben, durchaus wörtlich zu nehmen. Die 10 und die 19 Gulden ungarisch bilden — wie dies schon aus der Münzsorte hervorgeht — nicht den Arbeitslohn, sondern das Material zum Vergolden. — Zu S. 58 und Anmerkung 247. Die beiden Ornamentstichreihen des Cornelius Floris sind bekannt und z. B. im Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums und bei Guilmard (Maîtres Ornemanistes I, 477) aufgeführt. Letzterem scheinen sogar noch mehr Blätter aus der Pariser Bibliothek vorgelegen zu haben. Vgl. auch dessen Urteil über die Stiche, die er, im Gegensatz zu Ehrenberg, der alle Schuld dem Stecher (P. Koeck?) zuschiebt, de très mauvais goût, très lourdes d'ornementation et de gravure nennt. — Zu S. 70. Der Kartuschenrahmen zeigt eine, auch auf der Abbildung S. 71 erkennbare, angearbeitete Perlstabeinfassung, welche beweist, dass er ursprünglich für die Reliefplatte gemacht ist. — Zu S. 71. Die Fensterumrahmung unter dem Westfenster des Geburtszimmers kann nicht später angesetzt werden, als dieser Bauteil überhaupt oder gar dessen innere Einrichtung. — Zu S. 77. Das allgemein ausgesprochene Urteil über die älteren Bernsteinarbeiten erscheint nach den erhaltenen Stücken und den Nachrichten über solche nicht gerechtfertigt. — Zu S. 226. Zu Urkunde 704a, Anmerkung 1. Die von neuem durchgesehene und verbesserte Rolle des Malergewerks der drei Städte Königsberg wurde von den Räten derselben unter dem 8. Dezember 1598 bestätigt. Original bei der Malerinnung zu Königsberg. — Zu S. 237. Flt. 13465, Nr. 193. Für Schatwicht ist wohl Schotwicht = Schottgewicht zu lesen? Ein Schott Gewicht (für Edelmetall) = $^1/_{24}$ Mark preussisch. — Möge das verdienstvolle Werk, das den künstlerischen Besitzstand Ostpreussens aus der Renaissancezeit festlegt, die gebührende Beachtung und recht viele Leser finden, insbesondere in der heimatlichen Provinz.

v. CZIHAK.

1) Werlauff, de hellige tre Kongers Kapel, Kopenhagen 1849.

1) Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden. Leipzig 1889. S. 53.

Deutsche Burgen. *Von Bodo Ebhardt.* Berlin, Ernst Wasmuth. 10 Lieferungen von je 6 Bogen.

Der Zweck dieses Werkes, dessen erste Lieferung vorliegt, ist ein antiquarisch-künstlerischer und patriotischer zugleich. Eine Anzahl der hervorragendsten mittelalterlichen deutschen Burgen soll darin erschöpfend aufgenommen. beschrieben und beleuchtet werden. Der Verfasser findet mit Recht, dass diesen baulichen Resten aus der deutschen Vergangenheit nicht genügende Aufmerksamkeit zu teil werde. Ihre ursprüngliche Gestaltung und Geschichte wären noch nicht genugsam erforscht, die Sorge, welche man der Erhaltung dieser Baudenkmäler aus einer grossen Vorzeit zuwende, sei nicht bedeutend genug, das deutsche Volk sei sich überhaupt nicht voll bewusst, welchen nationalen Schatz es daran besitze. Unter diesen Gesichtspunkten ist es dem Verfasser, einem durch seine Bauten wohlbekannten Architekten, gelungen, eine Anzahl hochgestellter Persönlichkeiten für das Unternehmen zu interessieren, so dass sie unter dem Protektorat des Herzogs Ernst Günther zu Schleswig-Holstein zu einem Förderungsausschuss zusammengetreten sind; die Widmung des Werkes hat der deutsche Kaiser angenommen. — Für die erste Lieferung sind in geschickter Weise vier Burgen ausgewählt worden, die alle in verschiedener Art bedeutsam sind. Burg Runkel an der Lahn, nur als Ruine erhalten, lässt in seiner Oberburg die älteste, der romanischen Zeit entstammende Anlage deutlich erkennen, ein tiefer liegender Teil gehört einer Erweiterung der gotischen Zeit an, während ein vorgeschobenes Thor erst aus der Zeit der weitertragenden Geschütze stammt. Die Marksburg am Rhein oberhalb von Oberlahnstein ist als Beispiel einer jungfräulichen Veste gewählt, welche der Feind niemals betreten hat und die noch heute von ihrem Bergkegel verhältnismässig wenig verändert herabschaut. Ihre Hauptbauten stammen aus romanischer und gotischer Zeit. Während diese beiden Burgen wesentlich in fortifikatorischer Hinsicht interessant sind und in ihrer Unregelmässigkeit ausserordentlich malerisch wirken, zeichnet sich die Burg Wildenberg im Odenwald aus durch die Einfachheit ihrer Anlage und den reichen künstlerischen Schmuck romanischer und frühgotischer Zeit, mit welchem sie ihren berühmten Schwestern zu Gelnhausen und Münzenberg an die Seite tritt. Die Langenburg an der Jagst ist interessant als Stammsitz eines Zweiges der Hohenlohe und als Beispiel einer Burg, welche, immer bewohnt, soweit wir wissen, niemals ganz zerstört worden ist und sich durch beständige Umbauten in einen prächtigen Fürstensitz verwandelt hat, der in der Erscheinung das Gepräge der Renaissance trägt, ohne dass die ursprüngliche Anlage des Mittelalters gänzlich verwischt ist. — Kurz und sachlich, aber mit eingehender Gründlichkeit wird jede Burg in ihrer jetzigen Erscheinung beschrieben und bei den einzelnen Teilen die Zeit ihres Entstehens sowie ihre späteren Veränderungen angegeben. Inschriften, Steinmetzzeichen, Skulpturen und Fundstücke sind gewissenhaft verzeichnet. Die Geschichte der Burg wird nach den von dem Verfasser studierten Urkunden und den Quellenschriften historisch-kritisch gegeben. Eine grosse Zahl von Abbildungen: photographische Gesamtaufnahmen, oft von herrlicher Wirkung, Lagepläne, Grundrisse der verschiedenen Stockwerke, Durchschnitte nach verschiedenen Richtungen, Details der Architektur und plastischen Dekoration, ältere Ansichten der betreffenden Burgen, Wappen veranschaulichen das im Text Gesagte in vorzüglicher Weise, und nicht zum wenigsten wertvoll sind die von dem Verfasser gezeichneten Wiederherstellungsentwürfe jeder Burg. Als Zeichner hat sich bei einer Anzahl von Abbildungen der Maler W. Richter von Rheinsberg hervorgethan. Die altertümlichen Typen sind für das Werk besonders geschnitten worden und haben den Vorzug, dass sie sich leicht lesen lassen. Über den weiteren Fortgang des verdienstlichen Unternehmens hoffen wir bald berichten zu können.

M. G. Z.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf. in Leipzig.



Weibliches Bildnis aus den Gräbern des Faijûm
Sammlung Graf in Wien. (No. 63.)



ANTOINE CHINTREUIL

Von Walther Gensel



Selbstporträt von A. Chintreuil. Nach einer Radierung.

Gleich hinter dem Trocadéro, in einer alten Strasse des früheren Vorortes Chaillot, liegt das Häuschen des Malers Jean Desbrosses, ein stiller Winkel des alten Paris, der sich gar merkwürdig zwischen den himmelhohen Mietskasernen ausnimmt. Ein paar Stufen führen hinauf zum Vorgarten, dann schreiten wir durch den Durchgang eines niedrigen Vorderhauses nach dem eigentlichen Garten, in dessen Hintergrunde, ganz abgeschlossen vom Lärme der Grossstadt, sich das Atelier erhebt. Der Meister, ein kleiner alter Herr mit schneeweissem Vollbart und Haupthaar und grossen, von der Arbeit etwas geröteten Augen in dem unendlich freundlichen Gesicht, öffnet uns selbst die Thür und führt uns in den hellen Raum, der über und über mit Bildern von ihm und von Chintreuil behängt ist. Wir fühlen bald, dass wir hier vor die rechte Schmiede gekommen sind. Der alte Herr holt sein Zeichenbuch, in das er fast sämtliche Bilder seines Freundes und Lehrers in sehr verkleinertem Massstabe eingezeichnet hat — eine mühselige Arbeit, wie nur treueste Freundesliebe sie zu leisten im stande ist —, zündet sein Pfeifchen an, und wir plaudern, von Chintreuil, von der grossen Schule von 1830, von Corot und Français, von den landschaftlichen Schönheiten Frankreichs.

Antoine Chintreuil wurde am 5. Mai 1814 zu Pont-de-Vaux im Departement des Ain, nicht weit vom Jura, geboren. Seine Familie war ursprünglich wohlhabend gewesen, hatte aber infolge harter Schicksalsschläge das Elend kennen gelernt. Die Mutter starb frühzeitig, der Vater siechte an einer langwierigen Krankheit dahin. Nachdem Antoine eine zeitlang als Zeichenlehrer an der Gemeindeschule seinen Lebensunterhalt verdient hatte, ermöglichte ihm eine kleine Erbschaft, deren grössten Teil er dem Vater überliess, die Heimat zu verlassen und in Paris sein Heil zu versuchen. Aber bittere Enttäuschungen machten hier bald seine kühnen Hoffnungen zu nichte. Statt seine künstlerischen Träume verwirklichen zu können, sah er sich gezwungen, wie Henri Murger, wie Champfleury, wie Français, als Buchhandlungskommis sein Brot zu erwerben. Durch Champfleury und die beiden älteren Desbrosses, (mit deren Misère er zwei Jahre lang seine Armut verband), wurde er in jene Bohème-Gesellschaft eingeführt, die Murger uns geschildert hat, und von der so manche Mitglieder früh und ruhmlos untergegangen sind. Wie dieser von grossen Alexandriner-Tragödien, so träumte er von gewaltigen monumentalen Malereien. Da war es Corot, der ihn auf den richtigen Weg wies. Bei ihm lernte er, dass es nicht nötig sei, grosse Leinwandflächen mit Farben zu bedecken, um malerische Wirkungen zu erzielen, dass man nicht nach Italien zu gehen brauche, um Motive zu finden, sondern dass sich einer Lichtung im Walde von Meudon oder den Buchen im Parc Monceau ebenso viel Poesie abgewinnen lasse, wie dem Nemisee und den Ruinen von Pästum. Sein Lehrer im eigentlichen Sinne ist aber wohl Corot nie gewesen, wie denn dessen Lehrthätigkeit überhaupt zumeist im »Lautdenken« vor seinen jungen Freunden bestand. »Und nun, mein Herzchen, heisst's allein laufen«. Das waren die Worte, mit denen er vom Meister entlassen wurde.

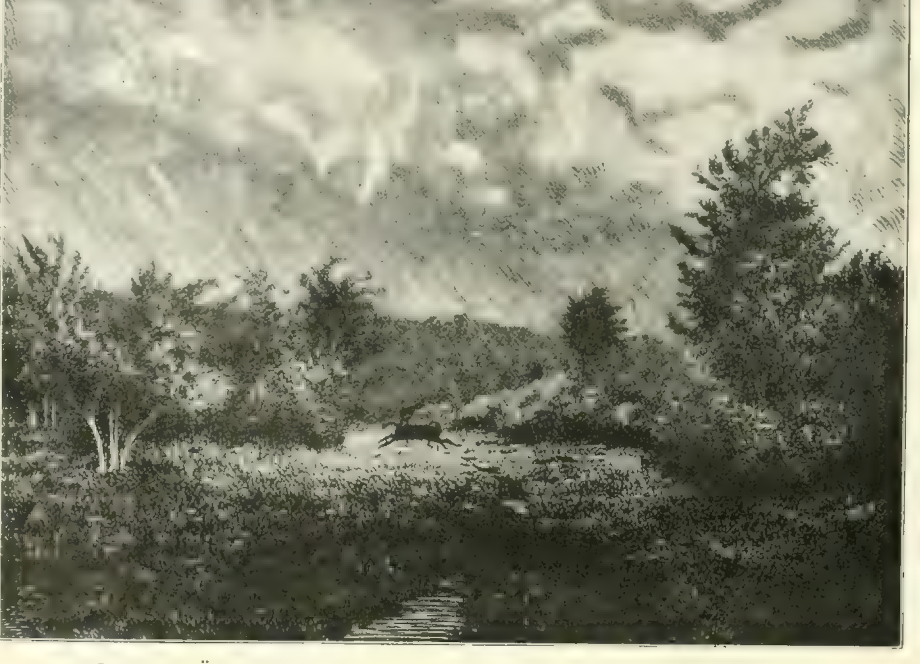
Und Chintreuil lief allein, hinauf nach dem Montmartre, wo er einen Kalkofen, ein Gebüsch, eine Baumgruppe malte, nach Bas-Meudon, nach Champerret oder auch nur nach dem Boulevard Montparnasse, der in wenigen Minuten von seinem armseligen Mansardenstübchen aus zu erreichen war. Aber auf die Dauer konnte ihn das nicht befriedigen. »Wenn ich nur 150 Frank besässe,« äusserte er oft seinen Freunden gegenüber, »um zwei Monate, Tag und Nacht, ganz auf dem Lande zubringen zu können.

Bei einem Ausfluge von ein paar Stunden sieht man immer nur den Anfang oder das Ende eines malerischen Effekts. Man müsste in der Natur leben.« Allein die 150 überflüssigen Franken liessen lange auf sich warten. Sein einziger Gönner, der Dichter Béranger, lebte selbst nicht im Überflusse, und dessen Empfehlungsbriefe hatten nur ganz selten den gewünschten Erfolg.

Im Jahre 1850 endlich konnte er seinen Wunsch verwirklichen. Mit seinem Schüler Jean Desbrosses, dem jüngeren Bruder seiner frühverstorbenen Freunde, machte er sich auf die Wanderschaft, um einen geeigneten Ausgangspunkt für ihre Studien zu suchen. Desbrosses, der schon als Kind auf seinen Knieen geritten, dem er oft Buntstifte und Pinsel mitgebracht hatte, war damals erst fünfzehn Jahre alt. Als sein Farbenreiber, sein Maître-Jaques in der Wirtschaft wird er uns zuerst geschildert. Aber gar bald sollten die Rollen ganz anders verteilt werden, Chintreuil wurde das grosse Kind des zwanzig Jahre jüngeren Freundes.

In Igny, einem freundlichen Örtchen im Thale der Bièvre, kaum zwei Meilen südlich von den Mauern von Paris, fanden sie, was sie wünschten, sanfte von Buchenwäldern bedeckte Hügelketten, Wiesen und Bäche, fruchtbare, von Hagedorn und Ginster unterbrochene Kornfelder, weite Horizonte. Zuerst gaben sie sich beim Père Decourt in Pension, dann mieteten sie sich ein kleines Häuschen. Sie kochten selbst, und nicht immer zur Zufriedenheit der kleinen Malerkolonie, die sich bald in ihrer Nähe angesammelt hatte und sich oft zu Gaste lud. Denn sie waren Meister der »Küche ohne Butter«, und ihr Menu war nicht allzu abwechslungsreich. Besonders soll es Desbrosses verstanden haben, denselben Kopfsalat, der in ihrem Gärtchen wuchs, auf immer neue Weise, als Suppenkraut, Gemüse und Salat zuzubereiten. Die heitere Aussenseite dieser kleinen Anekdoten kann uns über die ernste Innenseite nicht hinwegtäuschen. Gewiss ertrugen die beiden die Entbehrungen mit Humor. Aber vielleicht hätte Chintreuil den Tau des Morgens und den abendlichen Nebel, den Regen und Frost, denen er sich bei seinen Arbeiten in freier Natur aussetzte, besser ertragen, wenn er besser genährt und besser gekleidet gewesen wäre. Seine Natur war nicht widerstandsfähig genug, und auch die aufopferndste Pflege des Freundes vermochte nicht das heimtückische Brustleiden zu bannen, das er eines Tages von der Arbeit mit heimgebracht hatte. Als ein siecher Mann musste er nach sieben Jahren Igny verlassen.

Aber wunderbar: die eiserne Energie des Künstlers, die aller äusseren Not getrotzt hatte, wurde auch von der Krankheit nicht gebrochen. Er wollte und durfte nicht sterben, ehe er sein Bestes geschaffen, ehe sich seine Künstlernatur ausgelebt hatte. Die Ärzte hatten den Aufenthalt in einer gesünderen Gegend für unbedingt notwendig erklärt. So zogen die drei denn die kleine Wirtschaft hatte sich inzwischen durch Desbrosses' Verheiratung um einen Kopf vermehrt nach dem freundlichen Weiler La Tournelle bei Septeuil, der südlich von Mantes auf einem Plateau nicht weit von dem anmutigen Thale von Vaucouleurs liegt. Auch hier mieteten sie sich anfangs bei einfachen Landleuten ein, bis Desbrosses eines schönen Tages bei einer Auktion zufällig und fast gegen seinen Willen ein Stück Land, 300 Geviertmeter für 36 Frank erwarb. Nachdem sie somit Grundeigentümer geworden waren, fühlten sie sich auch bald ganz ansässig. Zuerst wurde ein Häuschen erbaut, dann ein Stück Gartenland erworben, dann ein Anbau angefügt und so fort. Sechzehn Jahre war es Chintreuil noch vergönnt hier zu leben und zu arbeiten. Es war die glücklichste Zeit seines Lebens, trotz der Schwindsucht, die seinen Körper nach und nach verzehrte. Die Käufer waren gekommen, und endlich auch die öffentliche Anerkennung, 1867 ein Medaille in Salon, 1870 die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion. 1873 nahm die Krankheit plötzlich eine schlimme Wendung. Mit äusserster Energie konnte er noch sein schönstes und reifstes Werk: »Sonne und Regen« vollenden, der Beifall, den es errang,



Regen. Ölgemälde von A. Chintreuil; nach einer Radierung.

verklärte seine letzten schweren Stunden. Am 10. August 1873, an einem wunderschönen Sommertage, ist er gestorben.

Die Akademie, die früher so oft seine Werke grausam zurückgewiesen hatte, ehrte ihn dadurch, dass sie, zum erstenmale bei einem Künstler, der ihr nicht angehört hatte, eine Ausstellung seiner Werke in der École des Beaux-Arts veranstaltete, die dankbare Heimatsstadt stiftete ihm ein bescheidenes Denkmal.

Man hat das Werk Chintreuil's in drei Teile geteilt: 1) die Studien auf dem Montmartre und in der nächsten Umgebung von Paris, in denen er noch unsicher tastet, in denen sich aber schon seine aufrichtige, aller Konvention abholde Art und sein tiefes Gefühl für die kleinen unscheinbaren Schönheiten der Natur offenbaren; 2) die in Igny gemalten Bilder. Der Künstler gewinnt nach und nach die völlige Beherrschung der Ausdrucksmittel und findet die zarten Harmonien, die seine Werke auszeichnen. Aber noch haftet er oft zu sehr am Einzelnen, noch sind seine Bilder oft mehr die schüchternen Bekenntnisse eines schwärmerischen Liebhabers der Natur als die Werke eines frei mit ihr schaltenden Künstlers; 3) in La Tournelle steht er erst auf der Höhe, weiss er das Einzelne dem Ganzen unterzuordnen, alles auf den Gesamteindruck zu berechnen, schafft er statt Studien wirkliche Bilder.

Champfleury hat seinen Freund den *Maler der blühenden Apfelbäume, des Morgentaus und der Haide* genannt. Man könnte ihn ebenso gut den Maler der unendlichen Horizonte, den Maler des Baumgrüns, der den Nebel durchbrechenden Sonne nennen. Sein Werk ist zu reich, um es mit einem Worte zu umschreiben. Vielleicht liebte Champfleury am meisten Bilder wie die *Rigole d'Igny*, jenes entzückende Gemälde im Besitze der Frau Esnault-Pelterie mit der tauigen Wiese, durch die ein von blühenden Obstbäumen umsäumter Bach sich schlängelt und in die duftige Ferne verliert.

Chintreuil ist der Maler der *weiten Horizonte*. Wenige haben es so verstanden, das Gefühl des Unendlichen der Natur zu erwecken. Ich denke da zunächst an das grosse sonnige Bild ›Der Raum‹ im Louvre, auf dem sich die Hügel, Felder und Wiesen in unabsehbare Fernen verlieren. Aber auch wenn er kleinere, intimere Naturausschnitte malt, weiss er dieses Gefühl hervorzurufen. Dem Künstler stehen dafür eine Menge Mittel zur Verfügung: Wege, die sich im Hintergrund verlieren, Bäume, die über den Rahmen hinauswachsen. Chintreuil hat sehr oft Pfade gemalt, die nirgends hinführen und die gerade dadurch die Vorstellung von weiten Räumen ausserhalb der Grenzen des Bildes hervorrufen. Vor allem aber muss das Bild einen Mittelpunkt haben, der den Blick sofort auf sich zieht, und von dem aus die anderen Teile wie Wellenkreise eines Wassers ausgehen, in das



Sonnenuntergang. Ölgemälde von A. Chintreuil; nach einer Radierung.



Blühende Apfelbäume. Ölgemälde von A. Chintreuil; nach einer Radierung.

man einen Stein geworfen hat. Ist die ganze Fläche gleich ausführlich behandelt, erregt alles in gleicher Weise unser Interesse, so erschöpft sich dieses auch mit dem Rahmen, und das Gemälde wirkt wie eine Theaterkulisse, an deren Ende wir Feuerwehrleute oder dergleichen vermuten.

Mindestens ebenso charakteristisch sind für unseren Künstler die Bilder des *Waldesinnern.* Er war einer der ersten, der das Grün der Bäume ganz so gut zu malen wagte, wie er es mit seinen durch keinen akademischen Unterricht verdorbenen Augen sah. Vielleicht wendete man in der That, wie uns berichtet wird, ist das ganze Motiv des *Chemin des Tournelles.* Das Zittern der schwülen Luft ist noch nicht mit der Meisterschaft wiedergegeben, wie sie später Claude Monet in seinen besten Bildern erreicht hat, aber der Eindruck der brennenden Sommerhitze ist völlig erreicht. Oder ein Stoppelfeld im Herbste. Grüne oder schon leicht rötlich und gelb gefärbte Bäume umsäumen es. Eintönig grau und melancholisch schwebt der Himmel darüber *(Après la moisson).* Am häufigsten aber hat er kleine grasbewachsene Lichtungen mitten im Walde gemalt, mit grasenden, ruhenden, vorübereilenden Rehen.



Gebüsch mit Rehen. Ölgemälde von A. Chintreuil; nach einer Photographie.

auf ihn zuerst den seither berühmt gewordenen Ausdruck »Spinatmaler« an. Ja noch mehr, er wagte es, dieses Grün unmittelbar neben ein unverfälschtes Himmelblau zu setzen. Die Natur weiss stets eine Harmonie zwischen diesen scheinbar dissonanten Tönen herzustellen, Chintreuil gab diese Harmonie ganz einfach wieder, aber bei ihm fand man sie abscheulich. Dabei begnügte er sich oft mit den allereinfachsten Motiven. Manche seiner kleinen Bilder sind gewissermassen weiter nichts als chromatische Tonleitern von Grün. Interessierten ihn doch die feinen Farbennüancen der Laubbäume mindestens ebenso sehr wie ihre Silhouetten oder ihre Struktur. Ein sandiger und steiniger Weg, auf den glühend die Mittagssonne herabscheint, rechts etwas Gesträuch, links ein paar vereinzelte Bäume, das

Wie Corot liebte er die *Morgen- und Abendstimmungen.* Die Sonne ist hinter sanften Hügeln zur Rüste gegangen, nur ganz in der Ferne glänzen noch einige hochgelegene Häuschen in ihren letzten Strahlen, vorn am Fluss nimmt ein junger Fischer seine Netze ein. Die Gegenstände im Vordergrunde sind kaum noch zu erkennen und lassen so den herrlichen Abendhimmel um so leuchtender erscheinen. *(Le petit Pêcheur.)* Den »*Fährmann*« am Sommerabend könnte fast Corot selbst gemalt haben. Die Weide links und auch die grosse schwarze Baumgruppe sind sichtbar unter seinem Einflusse entstanden. Die allerfeinsten Sonneneffekte waren dem Künstler die allerliebsten, und er hat sich an so zarte, kaum fassbare Erscheinungen gewagt, wie sie selbst Corot

kaum gemalt hat. »*Die Sonne trinkt den Morgentau.* Die Nebeldünste des Morgens verfliegen in leichte Rosenwölkchen. Zwischen dem Waldrande links und den einzelnen Bäumen rechts zieht sich eine Wiese hin, über der soeben die Sonne aufgeht; im Vordergrunde ein Bach und einige grasende Hirsche. Oder »*Die Sonne vertreibt den Nebel*«. Erlen, Pappeln und Weiden umrahmen eine noch ganz betaute, dampfende Wiese, auf der ein Hirt im ersten Sonnenschein seine Kühe weidet. Im Hintergrund glänzt durch den leichten Nebelschleier hindurch der Kirchturm von Igny.

Le ciel, sur la plaine éclaircie
Rayonne et rend les prés fumants
Le givre fond, et la prairie
Est couverte de diamants.

Sehr bezeichnend ist auch der »*Sonnenstrahl auf einem Espinettenfelde*«, ein ganz besonders unscheinbares Motiv, dem nur die feine Sonnenwirkung Interesse verleiht. Die »*Sonnenwirkung durch den Nebel*« ist vielleicht ein wenig *zu* zart, *zu* verschwommen. Ein ganz meisterliches Werk ist dagegen die »*Ebene von Mulcent zur Zeit der Heuernte*«. Ein unendlicher Horizont, Feld an Feld, soweit das Auge reicht. Rechts eine Wiese mit leuchtenden roten Blumen. Vorn, aber doch schon in einiger Entfernung vom Beschauer, stehen zwei Frauen neben einem Heuhaufen, den sie soeben aufgeworfen haben, weiter zurück hält ein mit Heu beladener Wagen. Die Sonne durchbricht, dem Untergange schon nahe, noch einmal das leichte Gewölk und wirft ihr volles Licht auf die letzte Gruppe, während alles andere im Schatten liegt. Das grossartigste ist aber wohl der »*Sonnenregen*« im Louvre. Links giesst der Regen noch in vollen Strömen hernieder, und rechts hat der Wind bereits neue Wolkenmassen drohend zusammengeballt. Aber in der Mitte hat die Sonne für einen Augenblick die Wolken durchbrochen und beleuchtet fahl und grell zugleich eine weite, fruchtbare, hie und da von niedrigen Hügelketten und lieblichen Ortschaften durchsetzte Ebene. Vorn grasen in der Nähe eines Baches auf der feuchten Wiese ein paar Kühe. Man sieht, Chintreuil hat alle atmosphärischen Erscheinungen malerisch zu verwerten gewusst. Selbst dem kalten monoton herniederströmenden Herbstregen hat er, wie ein Bild im Besitze von Desbrosses beweist, eine malerische Seite abgewonnen.

Nie hat er das Gebirge gemalt und selten nur das Meer. Erst in den letzten Jahren seines Lebens machte er manchmal kurze Reisen nach Boulogne, Fécamp, Dieppe. Das beste der Seebilder ist wohl der *Sonnenuntergang bei Fécamp.* Im Vordergrunde und links dehnt sich die Falaise aus. Ein Hirtenjunge liegt oben auf dem Bauche, das Gesicht in die Hände gestützt und blickt hinaus aufs Meer, das in den letzten Strahlen der schon halb untergegangenen Sonne glitzert. Hinter ihm weiden friedlich seine Ziegen.

Ein Wort noch über Chintreuil's *Staffagefiguren.* Im allgemeinen gleichen sie denen Corot's; es sind Fischer, Hirtenjungen, blumenpflückende Mädchen, Träumer, die am Wegesrande liegen, kurzum Figuren, die kein selbständiges Interesse haben, sondern nur die Stimmung der Landschaft widerspiegeln oder ergänzen. Ab und zu hat er Feldarbeiter in seine Bilder hineingesetzt, aber auch sie dienen nur zur Erhöhung der Landschaftsstimmung. Niemals sind sie so in den Vordergrund gerückt wie die Millet's. In den Darstellungen des Waldesinnern treten Tiere, besonders Rehe, an die Stelle der menschlichen Figur; sehr oft hat der Künstler auch gänzlich auf die Staffage verzichtet.

Alle Bilder Chintreuil's haben etwas Melancholisches; es ist als ob ein leiser Hauch des langen körperlichen Leidens auf ihnen liege. Manchen mögen sie zu zart, zu weich erscheinen. Gewiss sind sie nicht so männlich wie die Werke Rousseau's und Dupré's, indes auch Corot und Diaz haftet ein weiblicher Zug an. Sie sind romantisch, aber nicht im Sinne von Delacroix und Victor Hugo, sondern im Sinne von Tieck und den Liedern Schumann's.

Nicht immer sind sie frei von Mängeln. Auch die Bilder aus Chintreuil's bester Zeit haben in der Zeichnung oft etwas Unsicheres, Tastendes. Er war sich bewusst, dass er vom eigentlichen Handwerk nicht ganz genug inne hatte und suchte mit doppeltem Eifer und doppelter Gewissenhaftigkeit das Versäumte nachzuholen. Man sieht seinen Bäumen, seinen Figuren an, wie sorgfältig er zu modellieren bestrebt war. Trotzdem wirken sie nicht immer überzeugend. Etwas Schwerfälliges haftet ihnen an, das zu den feinen Luftstimmungen nicht recht passen will. Auch Corot's Figuren vertragen oft nicht den kundigen Blick des Anatomen. Aber selten sind mir bei ihnen die Mängel so aufgefallen wie bei denen Chintreuil's. Nehmen wir z. B. den *Labour.* Ein Bauer ist mit seinen Pferden noch draussen auf dem Felde, während die Dämmerung hereingebrochen ist und der Mond schon am Himmel steht. Die Pferde haben etwas Lebloses, man traut ihnen nicht recht zu, dass sie sich überhaupt vorwärts bewegen können.

Diese Mängel machten sich in der Ausstellung von etwa fünfzig Gemälden des Meisters, die vor nicht langem bei einem Pariser Kunsthändler stattgefunden hat, doch etwas fühlbar. Trotzdem ist es völlig ungerecht, wenn hochweise Leute behaupten, Chintreuil sei sein lebelang ein Dilettant gewesen und werde nur von Dilettanten geschätzt. Ein Dilettant vermag wohl eine kurze Zeit lang einen grösseren Kreis von Liebhabern für sich zu gewinnen. Chintreuil ist aber jetzt seit fünfundzwanzig Jahren tot, und noch immer zählen gerade einige der feinsinnigsten Pariser Sammler seine Bilder zu ihren köstlichsten Schätzen. Ja einige haben sogar ihre Corot und Daubigny verkauft und nur die Chintreuil behalten. Sie finden, dass keines anderen Künstlers Werke so zum intimen Schmucke eines einfachvornehmen Zimmers passen, dass man sich an keinem so wenig sattsieht. Ein nie versiegender poetischer Zauber geht von ihnen aus, und der ist denn doch das beste an der Kunst. Aber abgesehen davon beweisen die grossen Bilder im Louvre und den französischen Provinzialmuseen, dass wir hier, wenn nicht einen

Ebenbürtigen Corot's, so doch einen seiner berufensten und besten Nachfolger vor uns haben.

Schliessen wir mit dem Bilde, das sein Arzt und Freund von ihm entworfen hat: »Sein feiner Kopf, seine grossen, guten und klugen Augen, sein lächelnder, ausdrucksvoller Mund waren von einem wahren Walde kastanienbrauner lockiger Haare und einem seidenweichen Barte umrahmt. Seine Formen waren zart und schlank; man fühlte, dass lange Leiden diesen armen Leib gemartert hatten; aber das Feuer seines Blickes bewies, dass die Seele des Künstlers ganz und gar in dieser armseligen Umhüllung lebendig war«.

DIE DRESDNER CRANACH-AUSSTELLUNG

VON KARL WOERMANN

(Fortsetzung.)

II.

Die Jahre von 1516 bis 1520 bringen eine Reihe reifer Werke Cranach's, die sich der Art seiner späteren Zeit immer mehr nähern. An der Spitze dieser Gemälde steht die bezeichnete und datierte »Verlobung der hl. Katharina« von 1516 aus dem gotischen Hause zu Wörlitz (10; Abb. 15). Die fünf Frauen, die hier in reicher, fein ausgeführter Landschaft um den Jesusknaben beschäftigt sind, zeigen alle eine übermässige Länge, alle den gleichen Typus, die hohe, vorspringende Stirn, der, bei etwas eingezogener Nasenwurzel, leicht vortretende Lippen entsprechen. Das Bild, das eine köstliche Ruhe und Heiterkeit atmet, ist mit der grössten Liebe und Sorgfalt durchgeführt. Von den nicht datierten Bildern, die durch dieses wichtige Werk Cranach's beglaubigt oder doch datiert werden, schliesst sich die schon genannte Madonna auf dem Halbmond bei Herrn Geh. Hofrath Schaefer in Darmstadt nach rückwärts, schliessen sich die beiden Dresdner Flügel mit der hl. Barbara und der hl. Katharina (129 und 130), die durch die Zusammenstellung endgültig für Cranach gerettet wurden, nach vorwärts an es an. Die Köpfe der Dresdner Bilder gehören zu dem feinsten, was Cranach in dieser Zeit ausgeführt hat. Die übermässige Länge ihrer Körper entspricht derjenigen der hl. Katharina auf dem Wörlitzer Bilde, die, wenn sie aufstünde, noch länger wäre, als ihre Schwestern in Dresden.

Die Jahreszahl 1516 trägt auch die »Beweinung Christi« (154) des Breslauer Museums. Das schwache Bild ist, was ich, als ich meinen Ausstellungs-Katalog schrieb, noch nicht wissen konnte, eine wahrscheinlich in Schlesien angefertigte, in Oelfarben übersetzte Kopie nach dem Cranach'schen Holzschnitt B. 18, der als No. 188 in Dresden mit ausgestellt war; es hat also nur äusserst mittelbar etwas mit Cranach zu thun. An die Wörlitzer »Verlobung der hl. Katharina« von 1516 schliesst sich dann, vermutlich um 1517 entstanden, das anmutige Bild des gleichen Gegenstandes an, das zu den Zierden des Nationalmuseums von Budapest gehört (73; Abb. 17). Die fünf Jungfrauen heben sich hier farbig wirksam von einer zur Erde herabgestiegenen, den grössten Teil der Landschaft verdeckenden schwarzen Wolkenwand ab, hinter der nicht drei, sondern sechs Englein hervorblicken. Die heilige Katharina gleicht noch ganz derselben Heiligen des Wörlitzer Bildes. Die Madonna aber zeigt schon wieder einen veränderten, eigentlich derberen, wenn auch weniger individuellen Typus, der sich in der hl. Dorothea wiederholt und zu demjenigen der Glogauer Madonna von 1518 hinüberleitet. — Dem Jahre 1517 möchte ich auch das Sechsheiligenbild (137) des Darmstädter Museums zuschreiben, das mit seinen sechs Männergestalten wohl nur deshalb nicht allen absolut cranachisch erscheint, weil wir gewohnt sind, die Bilder des Meisters gerade dieser Zeit nach ihren Frauentypen zu beurteilen. Die Länge der Gestalten erinnert an das Proportionsgefühl, dem der Meister um 1516 nachgab. Die Flachbogenarchitektur mit kreisrunden Öffnungen in Bogen hat Cranach auf dem Zwickauer Bilde von 1518 wieder verwandt. — Aus derselben Zeit muss auch, nach dem Typus der Eva zu urteilen, der »Sündenfall« des Braunschweiger Museums (72; Abb. 16) stammen. Mir scheinen dieser Adam und diese Eva zu den vorzüglichsten nackten Körpern zu gehören, die Cranach gemalt hat; und die Malerei ist so sorgfältig und liebevoll durchgeführt, wie nur in den besten eigenhändigen Werken des Meisters. — Ziemlich reich an beglaubigten Werken ist das Jahr 1518. Der Zwickauer Altar (100), der dieser Zeit angehört, ist leider zu schlecht erhalten, um als massgebend gelten zu können, wahrscheinlich auch teilweise Gesellenarbeit. Doch sind die Bildnisse Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen auf den ausgestellten Flügeln dieses Altarwerks lehrreich für die Entwicklungsgeschichte dieser beiden oft dargestellten Fürstenköpfe und sind die Kehrseiten, die den Heiland am Ölberg und am Kreuze zeigen, bedeutsam zur Kennzeichnung des

Mangels an Pathos, der Cranach selbst bei der Darstellung der leidenschaftlichsten Vorgänge eigentümlich bleibt. Von Cranach's datierten Madonnen von 1518, deren farbigste und prächtigste sich im Besitze Se. Kgl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen befindet, war nur das feine kleine Glogauer Dombild (12; Abb. 18) ausgestellt. Das Bild zeigt einen zauberhaften Zusammenklang der satten Färbung der Gewandung der Madonna mit der leuchtenden Landschaftsferne, in deren Flussthal schimmernd blaues



Abb. 15. Verlobung der heil. Katharina. Wörlitz, Herzogliche Sammlung im Gotischen Hause. Photographie Tamme.

Wasser aufblinkt. Aber der liebenswürdige Madonnenkopf neigt schon zu konventioneller Auffassung. — Als gutes Beispiel der etwas trockenen Behandlung des Nackten, die Cranach selten verleugnet, mag dann die ruhende Quellnymphe von 1518 (13) der Schubartschen Sammlung gelten; jetzt im Leipziger Museum. Im Kopftypus überwiegt die Stirn nicht mehr, wie um 1516; im Gegenteil, das Untergesicht wird länger, und im ganzen entwickelt die Kopfform sich zu der richtigen tête carrée, die Cranach seit dieser Zeit bevorzugt. Die Augen liegen aber noch in einer geraden Linie. Der merkwürdige, der Renaissanceornamentik des Brunnens sich anschmiegende Schlangenflügel der Bezeichnung rührt in dieser Gestalt schwerlich vom Meister selbst her, dessen eigener Hand das Bild gleichwohl nicht abgesprochen werden darf. — Wie Cranach um 1518 Darstellungen mit vielen kleineren Figuren malte, zeigt die bekannte Schmidtburgsche Gedächtnistafel des Leipziger Museums, die »den Sterbenden« darstellt. Für die Komposition als Ganzes braucht man im künstlerischen Sinne nicht viel übrig zu haben; die Einzelköpfe aber sind mit einer Sorgfalt behandelt, die sich nur in eigenhändigen Bildern des Meisters findet. — Wie dieser um 1518 Bildnisse malte, würde uns vielleicht das erst vor kurzem hervorgeholte Brustbild des Gerhard Volk (109) im Leipziger Museum zeigen, wenn die Oberfläche dieses Bildes besser erhalten wäre. — Von den undatierten Bildern gehört nach Massgabe der Glogauer Madonna zunächst die feine, etwas verblasste Karlsruher Madonna (79) ins Jahr 1518; aber selbst die schon erwähnte grössere Darmstädter Madonna (138), die ihr Kind stillt, scheint mir ihrem Typus und der Behandlung ihrer Landschaft nach dem Jahre 1518 näher zu stehen, als dem Jahre 1515. Ihr Firnis ist nur vergilbter als derjenige des Glogauer Bildes. Um 1518 dürfte auch das gute Dresdner Exemplar des »Abschieds Christi von seiner Mutter« (75) entstanden sein, das andere einige Jahre früher ansetzen; das grosse Bild des gleichen Gegenstandes mit der Jahreszahl 1521 in der Berliner Klosterkirche, das ich freilich nicht als völlig eigenhändige Arbeit anerkennen kann, zeigt schon etwas veränderte Typen. — Nach Massgabe des kleinfigurigen Bildes des »Sterbenden« werden dann auch die ausgestellten kleinen Kreuzigungsbilder der Zeit zwischen 1515 und 1520 angehören, ohne dass ich sie näher datieren möchte. Von der Wesendonckschen Kreuzigung von 1515 (9) zeigen sie alle schon einen merklichen Abstand. Das Strassburger Bild (110) ist das älteste von ihnen, das Bild des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M. (77), das allein ich für unbedingt und durchweg eigenhändig halten möchte, das jüngste und gleichwohl das reizvollste. Die kleine hl. Magdalena des Herrn Vincenz Mayer in Freiburg i. B. (84), deren Feinheit durch die Fülle eines schweren goldigen Firnisses hindurchschimmert, möchte ich demnach auch vor 1520 entstanden glauben. Eine Weiterbildung des Typus der Quellnymphe von 1518 zeigt die bezeichnete Lucrezia der Coburger Veste (86; Abbild. 19). Trotz der ausgebildeten Tête Carrée dieser stolzen Römerin, ist sie eine anmutige Erscheinung. Das warmpulsierende individuelle Leben der früheren Bilder Cranach's fehlt hier freilich schon. Ein gewisser Zug akademischer Kälte und Glätte macht sich in der Stellung und in der Formengebung der nackten Halbfigur bemerkbar. Dass sie sich nicht wirklich ersticht, sondern nur so thut, als stosse sie sich den Dolch in die Brust, teilt sie mit allen übrigen Lucrezien Cranach's, dessen Sache die Darstellung einer Augenblickshandlung nun einmal nicht war. Aber wie das blühende Fleisch sich im Ton von dem »gewässerten« zinnoberroten Vorhang hinter ihr, von dem grünen

Abb. 16. Adam und Eva. Braunschweig, Herzogliche Galerie. Photographie Tamme.



Abb. 17. Die Verlobung der heil. Katharina. Budapest, National-Galerie. Photographie Tamme.

Sammetmantel neben ihr und von der leuchtenden Flussthalferne, zu der der Blick hinausschweift, abhebt, das ist doch die Leistung eines ganzen Meisters, und die äusserst feine, wenn auch etwas glatte Durcharbeitung des Kopfes und des Haupthaars stimmt durchaus damit überein. Das Bild wird um 1520 entstanden sein.

Lehrreich ist es, auf den Bildern die Kleider- und Vorhangstoffe zu verfolgen, die in Cranach's Atelier zur Nachbildung vorhanden gewesen. Seit 1515 trifft man auf einen dunklen Purpursammetstoff, der z. B. in den Kleidern der Wesendonck'schen Kreuzigung von 1515, in einer Decke am Gebetpult des Stifters auf dem Schaefer'schen Madonnenbilde, in den Kleidern der Mayer'schen Magdalena, der Dorothea auf dem Wörlitzer Bilde von 1516, der Barbara des Dresdner Flügels und im Königsmantel der Gothaer »Anbetung der Könige« wiederkehrt. Bald gesellt sich ihm ein grüner Sammetstoff. Hinter den Stiftern der Zwickauer Flügel treten sie beide nebeneinander in den nebeneinander hängenden Vorhängen auf. Die Magdalena, die auf der Wesendonck'schen Kreuzigung das Purpursammetkleid trägt, ist auf der Frankfurter, wie auf der von Kaufmann'schen Kreuzigung (115) in grünen Sammet gekleidet. In besonderer Leuchtkraft tritt dieser grüne Sammet, wie bemerkt, im Mantel der Coburger Lucrezia auf; und hier wird ihm im Vorhang jetzt besonders wirksam ein zinnoberroter, moiréeartig schillernder Plüschstoff entgegengesetzt.

Dieser zinnoberrote Stoff hebt sich ebenfalls in dem Bamberger Bilde von 1520, das die Verehrung des heiligen Bischofs Wilibald und der hl. Äbtissin Walburga (101) durch den Stifter darstellt, von einem grünen Vorhang ab. Dieses Bamberger Bild von 1520 (Abb. 20) führt uns mitten in die Pseudogrünewald-Frage hinein. Die bisher genannten Gemälde, die früher dem Pseudogrünewald gegeben wurden, wie die Madonna auf dem Halbmond bei Herrn Geh. Hofrath Schaefer in Darmstadt, die ihr Kind stillende Madonna der Darmstädter Galerie, die beiden Dresdner Flügel mit der hl. Katharina und der hl. Barbara, selbst das prächtige Wörlitzer Triptychon, werden nach allem, was ich darüber höre und lese, jetzt so allgemein als Werke Cranach's anerkannt, dass sie ohne weiteres mit den Werken der früheren Zeit Cranach's, der sie angehören, vorweg besprochen werden konnten. Jedenfalls können sie unmöglich von der Hand der späteren »Peudogrünewaldbilder« herrühren. Brennend wird die Pseudo-Grünewaldfrage erst um 1520. Dass uns schon seit einigen Jahren vor 1520, hauptsächlich aber seit diesem Jahre, eine Reihe von Bildern entgegentreten, die zwar im allgemeinen die Züge der Cranach'schen Werkstatt, aber nicht die eigene Hand Lukas Cranach's d. ä. zeigen, ist unzweifelhaft; eine Reihe von ihnen bilden



Abb. 18. Madonna von 1518. Glogau, Dom. Photographie Tamme.

eine stilistisch verwandte Gruppe, und gerade diese Gemälde sind von einigen Seiten einem Aschaffenburger Meister, den man »Pseudogrünewald« oder Simon von Aschaffenburg nannte, zugeschrieben worden. Auf die kältere oder wärmere Farbenstimmung kann ich bei der Unterscheidung dieser Bilder von denen Cranach's selbst kein Gewicht legen. Die Bilder aus Sammlungen, in denen die alten Firnisse abgenommen worden, erscheinen stets kälter im Ton, als die Bilder aus Galerien, in denen man die alten Firnisse bis auf Weiteres noch erhalten zu müssen glaubt. Das blauschattige Weisszeug steht auf manchen Bildern neben grauschattigem. Das weisse Bischofsgewand pflegt besonders blauschattig dargestellt zu sein. Auch dass die Pseudogrünewaldbilder grösser in der Empfindung, reiner und ruhiger im Faltenwurf seien als die Cranachschen, wie man früher sagte, hat die Ausstellung durchaus nicht bestätigt. Vor allen Dingen sind die ausgestellten Bilder dieser Art härter und derber in der Modellierung des Fleisches, bunter, kühler und unruhiger, freilich auch tiefer und manchmal geistvoller in der Farbenwirkung, als die von Cranach selbst herrührenden. Die Gemälde der Cranach-Ausstellung, die ich zunächst hierher rechne, sind die Flügel des Bergaltars (140) und die Flügel des Pflockschen Altars (139) aus der St. Annenkirche zu Annaberg, die »Messe des hl. Gregor« (131) und die hl. Sippe (132) aus der Schlossgalerie zu Aschaffenburg, die Beweinung Christi (143) der Augsburger Galerie. Das Bild des gleichen Gegenstandes aus dem bischöflichen Hause zu Mainz (145) gehört wohl überhaupt nur mittelbar in diesen Zusammenhang. Es ist hart und blechern, ja cranachfremd in der Formen- und Farbensprache. Man vergleiche z. B. die zurücktretende Stirn des Augsburger mit der geraden, breiten Stirn des Mainzer Christus! Reifer in derselben Art sind die sechs einzelnen Flügel mit halblebensgrossen Heiligengestalten aus der Aschaffenburger Galerie, von denen vier ausgestellt waren. Die besten dieser Heiligengestalten, der hl. Erasmus (133) und die hl. Magdalena (134), stehen Cranach selbst ausserordentlich nahe; der hl. Erasmus stellt, was in meinem Katalog nicht bemerkt ist, sicher den Kardinal Albrecht von Brandenburg dar; kaum minder gut sind aber auch der hl. Martin (135) und die hl. Ursula (136). Bezeichnend sind hier und bei der hl. Sippe derselben Sammlung die durchbrochenen Heiligenscheine, die aus zwei Parallelringen bestehen, zwischen denen in grossen Buchstaben die Namen der Dargestellten stehen. Um sich den Unterschied zwischen Cranach und demjenigen seiner Gesellen, der sich bis zu dieser Höhe aufgeschwungen, zu vergegenwärtigen, war Cranach's Lucrezia von der Veste Coburg, ein unzweifelhaft eigenhändiges Bild, neben die hl. Ursula, einen jener sechs Aschaffenburger Flügel, gehängt. Der zinnoberrote, schillernde Stoff im Vorhang hinter der Lucrezia und im Kleide der Ursula sind offenbar nicht nur in derselben Werkstatt, sondern mit derselben Farbe und mit demselben Pinsel, wahrscheinlich sogar von derselben Hand gemalt. In den Köpfen der beiden Frauen und in der Landschaft aber tritt der Unterschied aufs deutlichste hervor. Wie viel feiner ist der Kopf der Lucrezia und ist die Landschaft links hinter ihr durchgeführt, als der bei aller Tüchtigkeit harte und hölzerne Kopf der hl. Ursula und als die breit und farbig hingesetzte Landschaft, von der sie sich abhebt. Auf dem Flügel des hl. Martin aber stehen das gleiche Zinnoberrot (im Bischofsmantel) und dasselbe leuchtende Grün (in dem Bettlermantel) neben einander, die sich auch auf dem Lucrezia-Bilde von einander abheben. Die gleiche Hand ist hier wie dort nicht zu erkennen, die gleiche Werkstatt aber in allen Zügen.



Abb. 19. Lucrezia. Coburg, Herzogl. Sammlung auf der Veste. Photogr. Tamme.

Wie verhält es sich nun aber mit jenem Bamberger Bilde mit der Jahreszahl MDXX, das im Bischofsmantel den gleichen roten Stoff in der gleichen Behandlung, wie diese beiden Bilder zeigt, übrigens bei aller Sorgfalt ausserordentlich reif und frei durchgearbeitet ist? Einige Forscher halten daran fest, dass auch dieses Bild nur dem Gesellen zuzuschreiben sei, der alle jene Bilder der Aschaffenburger Schlossgalerien gemalt habe. Eine Reihe anderer angesehener Forscher, denen ich mich in diese Frage von jeher angeschlossen habe, aber vertritt die Ansicht, dass das Bamberger Bild, wie schon Sandrart hervorhob, ein ausgezeichnetes Werk des alten Lukas Cranach selbst sei. Dabei wird es meiner Ueberzeugung nach auch bleiben müssen. Entscheidend ist für mich besonders der Vergleich mit den beiden Annaberger Altarwerken, die um dieselbe Zeit entstanden sind. Ob der Bergaltar mit den Kopien aus Dürer's Marienleben überhaupt in diesen Zusammenhang gehört, ist mir sogar fraglich. Er ist fast zu unselbständig, zu derb und roh dazu. Wer

es für möglich hält, dass dieselbe Hand, die 1520 ein so reifes Bild wie das Bamberger gemalt, sich 1521 oder auch schon 1519 ein so kindlich stammelndes Werk, wie die Flügel des Bergaltars geleistet habe, muss beide Werke seit langer Zeit nicht gesehen haben und sich ihrer nur unvollkommen erinnern. Nach der Cranach-Ausstellung kann an eine Annäherung dieser beiden Werke, zwischen denen eine unüberbrückbare Kluft gähnt, nicht mehr gedacht werden. Reifer als die Gemälde des Bergaltars sind die Gemälde des Pflock'schen Altars aus der Annaberger Kirche. Hier erinnert doch schon viel an Cranach's Schule und Werkstatt. Dass er von einem jungen Menschen unter Cranach's Leitung selbständig geschaffen sei, ist denkbar. Es treten hier auch manche Züge hervor, die sich bei dem Meister der Aschaffenburger Schlossbilder wiederfinden, besonders auf der Seite der beiden männlichen Heiligen. Aber auch in diesen Bildern ist alles so trocken und hölzern gemalt, dass es mir durchaus unmöglich ist, die Hand des Bamberger Bildes von 1520 in ihnen zu erkennen, zumal auch dieser Altar nicht vor 1520 entstanden ist. Die gemalten Renaissance-Guirlanden des Annaberger Bildes beweisen nichts im Vergleich mit den Renaissancesäulen des Bamberger Bildes, da diese fast ebenso schon auf dem sicher von Cranach selbst gemalten Dresdner Ecce-Homo von 1515 auftreten. Noch weniger möchte ich mich auf die Ähnlichkeit der Mantelschliessen an den Bischofsmänteln des Annaberger hl. Valentin und des Bamberger hl. Wilibald berufen. Die Ähnlichkeit zwischen beiden ist nur eine allgemeine Stilverwandtschaft; aber selbst ihre Gleichheit würde nichts beweisen, am wenigsten, wenn ihre Verwendung in der gleichen Werkstatt zugegeben wird. Also das Bamberger Bild, das alle gleichzeitigen Werke des genannten Gesellen turmhoch überragt und durchaus keine Züge der Formen- oder Farbensprache zeigt, die dem alten Meister fern standen, bleibt in meinen Augen ein gutes, eigenhändiges Werk Lukas Cranach's d. ä.; und dasselbe gilt von dem etwas später entstandenen wirkungsvollen Bilde der Augsburger Galerie, das den Kardinal Albrecht von Brandenburg unter einer Birke, knieend vor dem Gekreuzigten, darstellt (141). Ich sehe diesem durch und durch cranachischen Bilde gegenüber keinen Anlass, es dem Meister selbst abzusprechen. Am wenigsten aber könnte ich in seiner weichen Formensprache die harte Hand des Meisters der genannten Aschaffenburger Bilder entdecken. Nicht dem Meister selbst, aber auch nicht dem gleichen Gesellen Cranachs, wie jene Aschaffenburger Bilder, kann ich dagegen die Beweinung Christi aus Budapest (144) zuschreiben; wohl oder übel wird man eben anerkennen müssen, dass es unmöglich ist, alle nicht von Cranach selbst herrührenden Werke, die ausgestellt waren, auf einen oder zwei Gesellen zu verteilen.

Abb. 20. Die heil. Wilibald und Walburga mit dem Stifter. Bamberg, städt. Museum. Photographie Tamme.

Dass der Geselle, der die Aschaffenburger Schlossgaleriebilder gemalt, im weiteren Verlaufe der zwanziger Jahre noch wesentliche Fortschritte gemacht haben kann und wird, ist natürlich anzunehmen. Die Frage aber, ob ihm an den grossen Altären, die in diesem Jahrzehnt in Halle a. S. für den Kardinal Albrecht von Brandenburg gemalt wurden, ein Anteil gebührt, ob diese Altäre ganz von ihm herrühen oder ob sie ganz oder doch teilweise eigenhändig vom alten Cranach gemalt seien, diese Frage, die eigentlich den Kern der »Pseudogrünwaldfrage« bildet, ist noch immer nicht ganz einfach zu beantworten. Zunächst handelt es sich um den Altar, dessen vier Flügel mit lebensgrossen Heiligengestalten sich jetzt in der Münchener Pinakothek befinden (Abb. 21 und 22), während der allein in Dresden ausgestellt gewesene Flügel mit dem hl. Bischof Valentin (146; Abb. 23), der nach allem doch wohl dazu gehört hat, in der Aschaffenburger Stiftskirche aufbewahrt wird. Dass die Münchener Flügel nicht für die Dresdner Ausstellung gewonnen werden konnten, ist in wissenschaftlicher

Beziehung der grösste Mangel, der der Cranach-Ausstellung nachgesagt werden kann, zumal auch ihre Zusammenstellung mit dem Flügel der Aschaffenburger Schlosskirche sehr erwünscht gewesen wäre. Mit jenen kleineren Heiligen der Aschaffenburger Schlossgalerie, in denen wir nicht Cranach's eigene Hand erblickten, teilen die grossen Heiligen dieser fünf grossen Flügel die geschilderte besondere Art von Heiligenscheinen mit Namensinschriften. Dieselben Heiligenscheine finden sich auch auf den Flügeln des Altars der Marktkirche zu Halle a. S. Sie scheinen Gemeingut des Wittenberger Künstlerkreises jener Jahre gewesen zu sein, besonders soweit er im Dienste des Kardinal Albrecht von Brandenburg stand. Die Gestalten der vier Münchener Heiligen und des hl. Valentin von Aschaffenburg sind gross und ernst. Ihre Köpfe, besonders die hier massgebenden Köpfe der weiblichen Heiligen, zeigen deutlich die Cranachschen Typen der zwanziger Jahre; aber es lässt sich nicht leugnen, dass die Pinselführung von einer Weichheit, die Farbengebung von einer kühlen Molltonart ist, die für den Meister selbst befremdlich wirkt. Von der harten kalten Behandlung der Aschaffenburger Messbilder und der hl. Sippe zu der Malweise dieser Flügel aber finde ich erst recht keinen Übergang. Man vergleiche nur die weiche Modellierung des Kopfes des hl. Valentin auf dem in Dresden ausgestellten Aschaffenburger Flügel mit den anderen genannten Bildern. Diesem Kopfe des hl. Valentin gegenüber scheinen die Münchener Köpfe Cranach erheblich näher zu stehen, wogegen ich kein Bedenken sehen würde, in dem ebenso kräftig wie sorgfältig — man sehe die Bart- und Haarbehandlung — durchgeführten Epileptischen zu Füssen des hl. Valentin eine eigenhändige Arbeit des älteren Cranach zu sehen.





Abb. 21. Die heil. Chrysostomos und Martha. München, Pinakothek. Photographie Bruckmann.

Nächst diesen Flügeln kommen zunächst die ausgestellten beiden grossen Flügel aus dem Naumburger Dom (156; Abb. 24) in Betracht, denen stilistisch, wie schon Schuchardt sah, die etwas kleineren Flügel mit weiblichen Heiligen aus dem Besitze des Freiherrn von Miltitz auf Siebeneichen (157) am nächsten stehen. Gerade die weiblichen Heiligen zeigen hier wieder durchaus cranachische Typen; doch sind sie, wenigstens auf den Naumburger Flügeln, in der Taille so manieriert ausgebogen, dass sie fast gebrochen erscheinen. Cranach selbst hat das nicht gemacht. Die männlichen Heiligen gleichen denjenigen der Münchener Flügel. Die Heiligenscheine sind hier auf den Hauptseiten der Naumburger Flügel, deren einer den Kardinal von Schönberg, deren anderer dessen Nachfolger im Bistum, den Pfalzgrafen Philipp bei Rhein, zu Füssen eines Heiligenpaares darstellt, als Kreise in den

Goldgrund gepresst, auf den Rückseiten, wie auf den Flügeln des Freiherrn von Miltitz, als kreisrunde, ganz ausgefüllte Scheiben gestaltet. Der Pfalzgraf folgte dem Kardinal im Jahre 1517. Die Bilder deshalb in diese frühe Zeit zu setzen, ist jedoch nicht nötig. Den Typen nach kann der Altar erst den zwanziger Jahren angehören. Die Pinselführung und Farbengebung erinnert in ihrer grösseren Weiche an die Münchener Flügel: besonders scheint der Kopf des Kardinals von Schönberg von derselben Hand modelliert zu sein, wie der Kopf des hl. Bischofs Valentin auf dem Aschaffenburger Flügel. Der Kopf des Pfalzgrafen bei Rhein, der, 1480 geboren, hier doch auch etwas älter als 37 Jahre erscheint, könnte zur Not wieder von Cranach selbst ausgeführt sein. Dem Gesamteindruck nach ist es nicht ausgeschlossen, dass diese Naumburger Flügel von derselben ausführenden Hand herrühren, die in etwas anderer Zeit die grossen Münchener und den grossen Aschaffenburger Flügel ausgeführt hat. Von den Bildern des Aschaffenburger Schlosses aber könnten höchstens die sechs kleinen Flügel der gleichen Hand angehören.





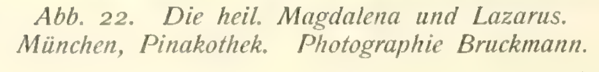


Abb. 22. Die heil. Magdalena und Lazarus.
München, Pinakothek. Photographie Bruckmann.

Vom grossen Altar der Marktkirche zu Halle waren das Mittelbild (102 und 103; Abb. 25), das die Verehrung der auf dem Halbmond thronenden Madonna durch den Kardinal Albrecht von Brandenburg darstellt, und die äusseren Flügel, deren Aussenseite die Verkündigung zeigt, ausgestellt. Der Gesamteindruck der Gestalten, der Typen, der Zeichnung und der Färbung ist auf allen Stücken dieses Altars nach meiner Empfindung noch entschiedener cranachisch als derjenige der Münchener, der Naumburger und der Aschaffenburger Flügel. Auch sein warmer Durton unterscheidet ihn von dem kühlen Mollton dieser zuletzt genannten Bilder. Die mit kreisrunden Öffnungen versehenen Flachbogen, unter denen die Heiligen stehen, gleichen denjenigen des Darmstädter Sechsheiligenbildes und der Zwickauer Flügel. Schrieben doch auch die älteren Kenner, die das Mittelbild Grünewald gaben, einige der Flügel, wie gerade die ausgestellten Flügel mit der hl. Magdalena und der hl. Katharina (Abb. 26 und 28), Cranach selbst zu! Indessen gebe ich nach der Ausstellung zu, dass sich sehr über das Mass der eigenen Beteiligung Cranachs an diesem sicher nach seinen Entwürfen und unter seiner Leitung ausgeführten Werke streiten lässt. Im Mittelbilde sehe auch ich jetzt nirgends die eigene Hand des Meisters. Diese möchte ich, im Gegensatz zu anderen Forschern, am ersten in der Predella mit den sieben Nothelfern und in der Maria der Verkündigung mit der Jahreszahl 1529 erkennen (Abb. 27). Diese Bilder sind freilich viel dekorativer aufgefasst und hingestrichen, als die gleichzeitigen kleinen Staffeleibilder Cranach's; aber ich sehe hier keine Stilabweichungen, die sich nicht aus der dekorativeren Aufgabe, die die riesige Grösse des Werkes stellte,



Abb. 23. Der heil. Bischof Valentin. Aschaffenburg, Stiftskirche. Photogr. Tamme.

erklären liessen. Dass die Überlieferung das Werk noch oder schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts Cranach zuwies, spricht auch für dessen eigenste Beteiligung.

Dass alle diese »Pseudogrünewaldbilder«, soweit sie nicht von Cranach selbst herrühren oder unter seiner eigenhändigen Beteiligung entstanden sind, doch der Werkstatt Cranach's oder Meistern, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, angehören, geht aus dieser Betrachtung wohl zur Genüge hervor. Bei den vielen Gesellen, die Cranach gebildet, und bei der Verschiedenheit der Hände, die sich in verschiedenen der genannten Bilder durchfühlen lässt — selbst dass die Bilder der Aschaffenburger Schlossgalerie alle von der gleichen Hand gemalt sind, ist keineswegs unumstösslich —, ist es von vornherein gewagt, einen bestimmten jüngeren Künstler, wie Hans Cranach oder jenen Simon, für alle diese Arbeiten verantwortlich zu machen. Dass Hans Cranach, der 1536 in jungen Jahren zu Bologna starb, eine Reihe von Gemälden in seines Vaters Werkstatt ausgeführt hat, ist unzweifelhaft. In dem lateinischen Gedichte von Johann Stigel auf seinen frühen Tod wird es ausdrücklich bezeugt. Ob er schon in den zwanziger Jahren Arbeiten von irgend einer Bedeutung ausgeführt haben kann, hängt wesentlich von der Bestimmung seines Geburtsjahres ab. Dieses ist leider in keiner Weise beglaubigt. Dass es 1503 gewesen, wie Schuchardt lediglich frageweise annahm, ist durch nichts erwiesen. Dass es erheblich später fällt, vielleicht zehn Jahre später, dafür hat Frl. Michaelson neulich in der Kunstchronik (1899, S. 373—378) einige Wahrscheinlichkeitsgründe vorgebracht, die doch nur zum Teil schwer wiegen. Jedenfalls konnte der frühe Tod des »juvenis« Hans sehr wohl in den Ausdrücken Stigel's beklagt werden, auch wenn er ganze 33 Jahre alt geworden sein sollte. »Tenero sub flore juventae« weist nicht zwingend auf ein jüngeres Alter hin. Keinesfalls kann auch das angebliche Selbstbildnis Hans Cranachs in seinem dem Kestner-Museum in Hannover gehörigen Skizzenbuch für sein jüngeres Alter angeführt werden; denn dass Hans Cranach seinen Namen gerade auf das Blatt (Abb. 29) geschrieben, auf dem an einem Wirtshaustisch ein junger Savoyarde oder anderer Italiener mit einem Affen auf der Schulter sitzt, besagt durchaus nicht, dass er sich selbst in diesem jungen Mann abkonterfeit habe, dessen Abbild auch durchaus nicht die Haltung eines Selbstbildnisses zeigt. In dem Skizzenbuch haben sich nach dem Tode Hans Cranach's, wenn nicht schon zu seinen Lebzeiten, eine ganze Reihe anderer Hände durch Kritzeleien jeder Art verewigt. Einige von ihnen scheinen sogar erst dem 17. Jahrhundert anzugehören. Man darf Hans Cranach daher auch keineswegs für all die schwachen Zeichnungen des Buches verantwortlich machen. Entscheidend gegen die Meinung, dass Hans Cranach erst 1513 geboren sein sollte, spricht die Anzahl der Werke, die Stigel ihm zuschreibt. Es sind Bildnisse, Darstellungen aus der griechischen Mythologie und religiöse Gemälde. Was Stigel von tausendmal vervielfältigten Lutherbildnissen des Hans Cranach singt (»expressum per mille exempla Lutherum, quae vulgata tuo munere vulgus habet«) bezieht sich allerdings wohl eher auf einen Holzschnitt oder Kupferstich als auf Gemälde; denn dass Hans Cranach tausend Bildnisse Luthers gemalt haben sollte, bleibt unwahrscheinlich, auch wenn wir der poetischen Übertreibung des Gedichts eine Verzehnfachung der wirklichen Anzahl zu gute halten. Aber auch Propheten und Kirchenväter soll Hans Cranach unzähligemale gemalt haben: »Pinxisti quoties Patres, sanctosque Prophetas«. Da müssen wir doch wohl Flechsig recht geben, dass er das alles nicht vor seinem zweiundzwanzigsten Jahre gemalt haben könnte, dass er daher früher als 1513 geboren sein wird und vielleicht doch



Abb. 24. Altarflügel. Die heil. Jacobus und Magdalena mit dem Bischof von Schönberg als Stifter. Naumburg, Dom. Photographie Tamme.

für einige der »Pseudogrünewald«-Flügel, auf denen wir ja Kirchenväter genug dargestellt finden, in Betracht kommen kann. Aber zur Ausscheidung und Feststellung dieser Werke fehlt es uns doch an allen Anhaltspunkten; und Flechsig geht jedenfalls zu weit, wenn er seinem Hans schon aus den zwanziger Jahren eine grosse Anzahl der mit der Flügelschlange bezeichneten Bilder zuschreibt, die bisher unbestritten als Werke des alten Cranach galten. Man wird mit Interesse abwarten welche weiteren Stützen Flechsig seiner Ansicht, dass der sog. »Pseudogrünewald« kein anderer als Hans Cranach sei, in seinen „Cranach-Studien" geben wird. So lange es aber in keinem Falle gelungen ist, ein bestimmtes erhaltenes Bild mit Sicherheit auf Hans zurückzuführen, wird diese Ansicht jedenfalls zu den Hypothesen gerechnet werden müssen, denen andere Hypothesen gegenübergestellt werden können.

Eine solche andere Hypothese ist die Ansicht, ein gewisser Meister Simon, den man einer angeblichen Aschaffenburger Schule zuschrieb, sei der Meister der Pseudogrünewaldbilder. So lange man von diesem Meister Simon nicht mehr wusste, als was bis vor einem Jahre über ihn bekannt war, schwebte diese Hypothese völlig in der Luft. In diesem Sinne habe ich mich selbst wiederholt ausgesprochen; und in diesem Sinne hat Franz Rieffel noch vor kurzem (Kunstchronik 1899, Seite 257—260) seine Abweisung des Meisters »Simon von Aschaffenburg« und der ganzen »Aschaffenburger Schule« trefflich begründet. Seit jedoch Paul Redlich (Kunstchronik 1899, Seite 436—439) neue archivalische Notizen über Meister Simon veröffentlicht hat, ist die Frage doch in ein etwas anderes Licht gerückt. Wir wissen nunmehr, dass ein Meister Simon 1530 und 1531 für den Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle a. S. thätig gewesen ist; und wir wissen, dass er dort unter anderem Werke gemalt hat, die allem Anschein nach Altarflügel gewesen sind. Die »Aschaffenburger Schule« Janitschek's erhält dadurch freilich keine neue Stütze; denn dass dieser Simon aus Achaffenburg stamme, wird nirgends bezeugt, wenn auch seine Witwe 1545 dort wohnte. Die nächste grosse Kunstwerkstatt bei Halle war vielmehr Wittenberg; und es ist von vornherein wahrscheinlich und wird durch den cranachischen Charakter der aus Halle stammenden Bilder bewiesen, dass der dort thätige Meister der Cranach'schen Werkstatt angehört habe. Alle Bedenken aber, die man dagegen geltend gemacht, dass in der Werkstatt Cranach's, des Freundes Luther's, für den Kardinal Albrecht von Brandenburg und in seinem Sinne gemalt worden sein sollte, werden doch durch die einfache Thatsache widerlegt, dass eine ganze Reihe von Bildnissen des Kardinals das Schlangenzeichen Cranach's tragen. Nichts steht also im Wege anzunehmen, dass sich unter Cranach's Schülern und Gesellen ein Künstler namens Simon befunden und dass dieser wenigstens einige der in Halle entstandenen Bilder Cranach'schen Gepräges gemalt habe; denn dass Meister Simon, wenn er auch zuerst 1530 in Halle erwähnt wird, nicht schon in den zwanziger Jahren dort für Albrecht von Brandenburg als Abgesandter der Cranachischen Werkstatt thätig gewesen sein könnte, wird man nicht ernstlich behaupten wollen. Daraus folgt, dass die Hypothese, ein Meister Simon habe wenigstens einen Teil der aus Halle stammenden »Pseudogrünewald-Bilder« gemalt, mindestens ebenso gut begründet erscheint, wie die Hypothese, Hans Cranach, von dem nirgends berichtet wird, dass er in Halle für den Kardinal Albrecht gemalt habe, sei dieser Meister gewesen.

Abb. 25. Maria, dem Kardinal Albrecht von Brandenburg erscheinend. Mittelbild des Altars zu Halle a. S., Marienkirche. Photographie Sinsel. (Mit Genehmigung der Kgl. sächs. Kommission für Geschichte.)

Das Ergebnis der Cranach-Ausstellung für die Pseudogrünewald-Frage ist meines Erachtens also wenn auch nicht eben einfach, so doch zwingend genug. Der Name Pseudogrünewald hat als sinnlos aus der Kunstgeschichte zu verschwinden. Die



1



2



3



4

Abb. 20—28. Flügelbilder des Altars in der Marienkirche zu Halle a. S. Photographie Sinsel.

1 und 4: *Die Verkündigung.* 2: *Die heil. Magdalena.* 3: *Die heil. Katharina.*
(Mit Genehmigung der Kgl. sächs. Kommission für Geschichte.)

diesem angeblichen Meister zugeschriebenen Werke erweisen sich, wie ich mit Scheibler auch von Anfang an angenommen, teils als eigenhändige Werke Cranach's, teils als Arbeiten seiner Werkstatt, wobei nicht ausgeschlossen erscheint, dass einer der Gesellen dieser Werkstatt einige dieser Bilder gemalt, nachdem er sich schon selbständig in Halle als Meister niedergelassen. Von den »Pseudogrünewaldbildern«, die ich 1881 in der »Geschichte der Malerei« (II, 419—420) auf Cranach zurückgeführt habe, sind etwa die Hälfte heute allgemein als Werke dieses Meisters anerkannt. Von der anderen Hälfte halte ich selbst jetzt die Mehrzahl für Gesellen- oder Schülerarbeiten. Jedenfalls aber zeigen die sogenannten »Pseudogrünewald-Bilder« keine anderen italienischen Einflüsse und keine andere Renaissancemässigkeit, als sie Cranach selbst und seiner Werkstatt in den zwanziger Jahren längst geläufig waren. Offenbar rühren diese Bilder, soweit sie nicht von Cranach's eigener Hand geschaffen sind, aber auch nicht alle von dem gleichen Künstler, sondern von verschiedenen Gesellen oder Meistern her; und dass sich unter diesen nicht nur ein gewisser Simon, sondern auch unser Hans Cranach befunden, ist keineswegs unwahrscheinlich. Die Hände dieser verschiedenen Künstler auseinander zu halten, aber ist eine bis jetzt nicht gelöste, vielleicht sogar unlösbare Aufgabe. Die »Pseudogrünewald-Bilder«, die der Zeit vor 1520 oder doch vor 1518 angehören, sind fast durchweg eigenhändige Bilder Lukas Cranach's; die späteren gehören zum grössten Teil nur seiner Werkstatt oder Schule an.

(Schluss folgt.)



Abb. 29. Aus Hans Cranach's Skizzenbuch. Hannover, Kestner-Museum.

EIN KRUZIFIX BALTHASAR PERMOSER'S

EIN durch seinen hohen Kunstwert wie durch mancherlei geschichtliche und kunstgeschichtliche Erinnerungen bemerkenswertes Werk ist das umstehend abgebildete Kruzifix, das sich im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindet. Das Kreuz und der verkröpfte, auf platten Kugelfüssen ruhende Sockel (1,51 h.) sind in Ebenholz, der Gekreuzigte (0,55 h.) nebst Inschrifttafel und dem zu seinen Füssen liegenden Schädel mit den zwei gekreuzten Knochen in Elfenbein, die vier Reliefs am Sockel in getriebenem Silber gearbeitet.

Der Heiland, dessen Lenden von einem schmalen, durch einen Strick gehaltenen Tuche nur lose umhüllt werden, ist sterbend dargestellt. Er hat den Kopf mit dem kurzen Bart und den auf die Schultern fallenden Locken seitwärts nach links gewandt und blickt mit dem Ausdruck stiller Ergebung, den Mund im klagenden Schmerz halb geöffnet, zum Himmel auf. Die besonders gearbeiteten Arme sind nicht, wie sonst gewöhnlich, wagerecht auseinander gespannt, sondern schräg nach oben gerichtet, so dass sie die ganze Last des lang gestreckten und ein wenig geschwungenen Körpers zu tragen scheinen; die Füsse endlich sind, der linke über dem rechten, durch einen einzigen Nagel am Stamm des Kreuzes befestigt.

Dem Ausdrucke des Kopfes, in dem Hoheit und Adel mit der Reinheit der Formen zu unvergleichlicher Schönheit verschmolzen sind, entspricht die vollendete Behandlung des Körpers, der in seiner Gesamtdarstellung wie in der gründlichen Beherrschung aller Einzelformen die reifste Künstlerschaft verrät. Da ist keine Partie, die nicht vom feinsten Verständnis für den Organismus des menschlichen Körpers zeugte, die nicht mit liebevollstem Eingehen auf alle Einzelheiten wiedergegeben wäre. Eine scharfe Beobachtung, ein gewissenhaftes Studium und die höchste Geschicklichkeit vereinigen sich in diesem Werk, das sich weit über den Durchschnitt ähnlicher Arbeiten erhebt und den Wunsch nach dem Namen und der Person seines Schöpfers vollkommen begreiflich erscheinen lässt. Da aber diese Frage mit der Geschichte des Werkes eng zusammenhängt, sei es gestattet, zunächst einen Blick auf letztere zu werfen.

Als Besitzstück des Museums begegnet uns das Kruzifix zum erstenmale in einem, im Jahre 1798 aufgenommenen Inventar der im Herzoglichen Museum befindlichen Kunstgegenstände in Elfenbein, wo es unter No. 629, S. 261 kurz beschrieben und auf Grund einer Inschrift an den Thürflügeln des Schränkchens, in dem es sich damals befand, dem Michelangelo zugeschrieben wird. Im Museum blieb das Werk zunächst bis zum Jahre 1806, wo es mit vielen anderen Kunstsachen vor den räuberischen Händen der Franzosen geflüchtet wurde. Später[1]) für einige Zeit nach Blankenburg gebracht, seinem, wie wir noch sehen werden, ursprünglichen Aufbewahrungsort, wurde es 1828 durch ein Reskript vom 6. Juni dieses Jahres von neuem wieder den Sammlungen des Museums einverleibt. Über diese zweite Überweisung an das Herzogliche Museum besitzen wir zwei, für die Geschichte des Werkes interessante Zeugnisse des Oberstleutnants A. Mahn, der von 1827 bis 1830 Direktor des Museums war und während seiner Amtsdauer über alle, das letztere betreffende wichtigeren Ereignisse ein Tagebuch führte, das sich noch heute im Besitz des Museums befindet.[2]) Dieses Buch enthält S. 48 unterm 19. Juni 1828 die Abschrift eines Schreibens des Herzoglichen Hofmarschallamtes, das die Übergabe des hier als eine Arbeit Dürer's bezeichneten Kruzifixes an das Museum begleitete. Bei dieser Gelegenheit fügte Mahn die Bemerkung hinzu: »Dieses bisher in der Blankenburgischen Schlosskapelle aufgestellt gewesene Cruzifix ist von Michel Angelo Buonarotti aus Elfenbein geschnizt und die an dessen aus schwarzem Ebenholze bestehenden Postament befindlichen drey silbernen Haut u. Basreliefs sind von Benvenuto Cellino verfertiget worden.« An einer späteren Stelle des Tagebuchs (S. 59) wird das Kruzifix unter den dem Museum im Jahre 1828 überwiesenen Kunstwerken nochmals mit den Worten angeführt: »In der Schlosskapelle zu Blankenburg befand sich ein Crucifix welches im Jahre 1714 vom Kaiser Karl VII. (!) aus der Augustinerkirche zu Wien genommen und seinem Schwiegervater dem Herzog Anton Ulrich (!), zum Geschenk gemacht wurde. Es ist ein vortrefliches Kunstwerk und (wie behauptet wird) von Michel Angelo Buonarotti aus Elfenbein geschnitzt. An dem Würfel auf welchem der Stamm des hölzernen Kreuzes befestigt ist befinden sich drey Haut und Basreliefs die von Benvenuto Cellini aus Silberblech herausgetrieben sind. Dieses Crucifix ist durch das Hochfürstl. Hofmarschallamt auf Sr. Durchlaucht Befehl am 19. Juny auf das Museum gegeben worden wogegen ein anderes Cruzifix von Elfenbein von dem Museum nach Blankenburg abgesandt und daselbst an des Ersten Stelle plazirt worden ist.«[2a])



Kruzifix im Herzoglichen Museum zu Braunschweig.

Zu diesen beiden Notizen Mahn's kommt dann noch der Eintrag des Werkes in das schon oben erwähnte Inventar, der durch den Nachfolger Mahn's, den Hofrat Eigner, geschah, wobei dieser den Irrtum seines Vorgängers berichtigte, indem er Kaiser Karl VI. als den Schenker des Kruzifixes bezeichnet. Ihn nennt auch C. J. Böttcher in seiner »Germania sacra« S. 775 mit dem Hinzufügen, der Kaiser habe 1000 Dukaten dafür bezahlt; doch hatte Böttcher zweifellos das andere Kruzifix vor Augen, das an die Stelle des ursprünglich in Blankenburg befindlichen dorthin gesandt worden war, da er letzteres bereits kurz zuvor (S. 764) als im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindlich angeführt hatte.

Aus allen diesen Nachrichten, von denen sich nicht mehr feststellen lässt, ob sie an letzter Stelle auf mündlicher Überlieferung oder einer älteren schriftlichen Quelle beruhen, ergiebt sich für die früheste Geschichte des Kruzifixes, dass es ursprünglich in der Augustinerkirche zu Wien aufbewahrt, später von Kaiser Karl VI. für 1000 Dukaten angekauft und endlich im Jahre 1714 als Geschenk des Kaisers an seinen Schwiegervater, den damals noch in Blankenburg residierenden Herzog Ludwig Rudolf gekommen war, der es in der dortigen Schlosskapelle aufstellen liess. Wann und wie es von da zum erstenmale in das Herzogliche Museum zu Braunschweig gelangte, ist unbekannt.

Diese Nachrichten, in Verbindung mit den schon oben berührten späteren Schicksalen des Kruzifixes sind alles, was sich über seine Geschichte feststellen lässt. Merkwürdig bleibt dabei, dass Mahn an beiden Stellen seines Tagebuches immer nur von drei Reliefs am Sockel spricht, obwohl sich in Wirklichkeit vier daran befinden. Da die nahe liegende Vermutung, dass eins davon, vielleicht das am oberen Aufsatz befindliche, später hinzugefügt worden sei, bei dem durchaus einheitlichen Aufbau des Sockels und der völlig gleichen Beschaffenheit der Reliefs von vornherein ausgeschlossen ist, bleibt nur die Annahme übrig, dass Mahn jenen ersten Eintrag nicht vor dem Werke selbst, sondern aus dem Gedächtnis gemacht und sich dann auch später ohne nochmalige Prüfung auf denselben bezogen habe; diese Annahme ist, wie ich glaube, um so eher zulässig, als auch jene doppelte Personenverwechslung, die ihm bei seinem zweiten Eintrag begegnet ist, eine gewisse Oberflächlichkeit seiner Aufzeichnungen verrät.

Bis zum Jahre 1806 stand das Werk in einem, jetzt nicht mehr vorhandenen Schränkchen aus Nussbaumholz, das an seinen äusseren und inneren Flächen mit Einlagen von Zinn und Elfenbein verziert war und auf der Innenseite der Thürflügel die Inschrift trug: »Michel Angelo Buonarotti Italiano fecit 1542. Auf Grund dieser Inschrift galt das Kruzifix, worauf schon oben hingewiesen ward, lange Zeit für eine Arbeit dieses Meisters, an dessen Stelle später, nachdem es vorübergehend auch auf andere Namen getauft worden war, Giovanni da Bologna trat. Doch dürfte keine dieser beiden Bezeichnungen das Richtige treffen, da sich kaum ein triftiger Grund zu ihren



Kruzifix im Herzoglichen Museum zu Braunschweig.

Gunsten wird anführen lassen. Im Gegenteil; schon Cicognara hat in seiner »Storia della scultura« V (1825) p. 515 mit Recht bemerkt, dass, wenn Michelangelo alle Arbeiten in Elfenbein, die man ihm kritiklos zuzuschreiben pflegt, wirklich selbst ausgeführt hätte, er Zeit seines Lebens nichts anderes habe zu Stande bringen können und E. Molinier[3]) sagt sehr treffend: »mais attribuer des Christs en ivoire à Michelange, . . . c'est là une opinion, qui ne veut pas même la peine d'être discutée.« Denn wie das Elfenbein im Zeitalter der Renaissance überhaupt zurücktrat und, in Italien wenigstens, neben dem bei Werken der Kleinplastik fast ausschliesslich verwendeten Erzguss nur noch selten Anwendung fand, so können wir auch von Michelangelo, ganz abgesehen von dem Fehlen jeglicher Nachricht hierüber, annehmen, dass er sich nie mit diesem heiklen Material befasst habe, das eine so langwierige und mühsame Bearbeitung, wie sie dem ganzen Naturell des Künstlers nur wenig entsprach, erforderte.

Ähnlich verhält es sich mit Giovanni da Bologna. Zwar hat dieser Künstler das Verdienst, einen Typus des Gekreuzigten geschaffen zu haben, der uns in einer grossen Zahl mehr oder minder genauer Kopien erhalten ist, aber wir wissen auch, dass er sich bei seinen Kruzifixen, deren Desjardins[4]) allein 16 aufzählt, wohl der Bronze sowie des Goldes, des Silbers und des Marmors, nie aber des Elfenbeins bediente[5]); wir haben daher auch kein Recht, ihm ein solches Werk zuzuschreiben, um so weniger, als dieses im vorliegenden Falle keineswegs dem Christustypus dieses Künstlers entspricht, wie ihn z. B. Desjardins a. a. O. eingehend beschrieben hat.

So sind also Michelangelo und Giovanni da Bologna endgültig aus der Zahl der Elfenbeinschnitzer auszuschliessen, und wenn einzelne Elfenbeinskulpturen im Stil und in der Auffassung eine gewisse Ähnlichkeit mit Werken dieser Meister zu haben scheinen, so beruht diese nur auf einer allgemeinen Stilverwandtschaft, die sich zur Genüge aus dem gewaltigen Einfluss erklärt, den beide auf die Kunst ihrer und der nachfolgenden Zeit ausgeübt haben.

Anders verhält es sich mit einem dritten Meister der italienischen Spätrenaissance, dem Alessandro Algardi, dessen überliefertem Christustypus, der den Erlöser sterbend, Haupt und Augen zum Himmel erhoben darstellt, unser Kruzifix in seiner äusseren Auffassung wohl entsprechen würde; doch fehlt bis jetzt ein sicheres Werk dieser Art von Algardi's Hand, das einen Vergleich und eine etwaige Zuweisung unseres Kruzifixes an diesen Künstler, der, wie überliefert wird, gerade während der ersten Periode seiner Thätigkeit viel in Elfenbein arbeitete[6]), mit einiger Sicherheit gestattete. Überhaupt dürfte es bei der grossen Zahl ähnlicher Werke und ihrer äusseren Gleichartigkeit in gewissen Zügen schwierig sein, ein solches Werk nur aus stilistischen Gründen einem bestimmten Meister ohne weiteres zuzuweisen; es müssen vielmehr noch andere Gründe hinzukommen, die eine solche Zuweisung zu unterstützen oder näher zu motivieren vermögen. Und das ist in der That bei unserem Kruzifix der Fall.

In einem Aufsatze über Balthasar Permoser[7]) habe ich zwei ähnliche Werke dieses Meisters, nämlich die in der Leipziger Ratsbibliothek befindliche grosse Gruppe einer Kreuzigung und ein Kruzifix der Jakobikirche zu Freiberg, eingehend gewürdigt und schon damals die Vermutung ausgesprochen, dass auch das Braunschweiger Kruzifix auf denselben Künstler zurückgehen dürfte. Es waren verschiedene Gründe, die mich auf diese Vermutung gebracht und seitdem mehr und mehr darin bestärkt haben. Zunächst war es die unleugbar grosse Verwandtschaft aller drei Werke untereinander, die sich nicht nur in der ganzen äusseren Erscheinung des Gekreuzigten, in dem seelenvollen Ausdruck des Kopfes wie in der meisterhaften Durchbildung des Körpers, sondern auch in mancherlei Einzelheiten zu erkennen giebt. Dahin gehören z. B. die beiderseits stumpfwinklig zum Körper gestellten Arme des Freiberger und Braunschweiger Kruzifixes, der emporgerichtete Kopf des Erlösers bei diesem und dem Leipziger Werk, endlich die Form des Kreuzes sowie der fein gedrehte Strick, der das Lendentuch hält, beim Freiberger und Braunschweiger Exemplar: Merkmale, die auf einen gewissen Zusammenhang aller drei Werke hinzuweisen scheinen. Zwar trägt die Leipziger Gruppe ebenso wie das Freiberger Kruzifix keine Signatur, so dass die Urheberschaft Permoser's nicht ohne weiteres feststeht, aber es sprechen doch, wie ich a. a. O. weiter ausgeführt habe, neben der alten und guten Überlieferung so gewichtige Gründe hierfür, dass kaum ein Zweifel an dieser Zuweisung bestehen kann. Man wird daher, solange kein triftiger Gegenbeweis geführt ist, an der bisherigen Überlieferung festhalten und beide Werke dem Dresdener Meister zuerteilen müssen. Ihnen reiht sich nunmehr als eine dritte ähnliche Arbeit seiner Hand das Braunschweiger Kruzifix an und zwar nicht nur wegen der ebenerwähnten Stilverwandtschaft, sondern auch noch aus anderen Gründen.

Wer das Leben und die künstlerische Thätigkeit Permoser's mit Hilfe der vorhandenen Litteratur verfolgt, wird u. a. auch der Nachricht begegnet sein, dass eines seiner Hauptwerke, nämlich die, wie jetzt feststeht, in den Jahren 1718—1721 ausgeführte Statue des Prinzen Eugen im Belvedere zu Wien, einem Auftrag Kaiser Karl's VI. seine Entstehung zu verdanken hatte.[8]) Wir dürfen hieraus schliessen, dass Permoser in direkten Beziehungen zum Kaiser stand, und es liegt alsdann nahe, mit diesen Beziehungen auch unser Kruzifix in Verbindung zu bringen, das, wie wir oben sahen, durch Karl VI., der eine besondere Vorliebe für Permoser's Kunst gehabt haben wird, in Wien angekauft worden war. Ohne indessen behaupten zu wollen, dass dieses Werk die Bekanntschaft zwischen dem Kaiser und dem Künstler vermittelt und dem letzteren dann für die Folge jenen wichtigeren Auftrag verschafft habe, wird man doch immerhin einen gewissen ursächlichen Zusammenhang zwischen beiden Arbeiten voraussetzen dürfen.

Dazu kommt, dass ein anderes Werk Permoser's, eine im Grünen Gewölbe befindliche, mit Schildpatt und vergoldeten Silberverzierungen belegte Säule, die die Elfenbeingruppe eines auf dem Adler sitzenden Jupiter trägt,[9]) am Sockel den gleichen plastischen Schmuck zeigt wie unser Kruzifix, nämlich *vier ovale Medaillons* mit in *Silber getriebenen Reliefs*, die dort mythologische Szenen, hier aber das Opfer Abraham's und drei Begebenheiten aus der Leidensgeschichte Christi darstellen.

Wie bei der Figur des Gekreuzigten, so schwankte man auch bei diesen Reliefs hinsichtlich ihres Urhebers, indem man sie abwechselnd bald für Benvenuto Cellini, bald für Alexander Colin in Anspruch nahm. Es bedarf jedoch keiner weitläufigen Begründung, um die völlige Haltlosigkeit beider Taufen darzulegen. Denn wie einerseits allgemein bekannt ist, welch groben Missbrauch man mit dem Namen des als Goldschmied wohl überschätzten italienischen Meisters zu treiben pflegte, bevor E. Plon's[10]) grundlegende Forschungen klärend und reinigend gewirkt haben, so wird man sich auch anderseits schon durch einen flüchtigen Blick auf die Reliefs leicht überzeugen können, dass sie mit Colin's Kunstcharakter, wie wir ihn z. B. aus seinen Skulpturen am Grabdenkmal Maximilian's in der Hofkirche zu Innsbruck kennen, nichts zu schaffen haben. Freilich vermag ich nicht zu sagen, von wem sonst diese Reliefs gearbeitet sein könnten; nur das glaube ich mit Sicherheit behaupten zu dürfen, dass sie nicht von einem Künstler des 16. Jahrhunderts, sondern von einem wesentlich jüngeren Meister herrühren müssen. Wenn ich dabei zunächst wiederum an Permoser denke, so beruht das nicht etwa auf leerer Vermutung, sondern einmal auf dem Umstand, dass dieser Künstler, wie wir u. a. aus seiner Grabschrift[11]) erfahren, thatsächlich auch in Metall gearbeitet hat, und sodann auf einer gewissen Stilverwandtschaft der Figuren dieser Reliefs mit anderen Arbeiten seiner Hand, mit denen sie, abgesehen von ihrer völlig malerischen Auffassung, die etwas gespreizte Haltung und die übertriebene Bewegung sowie den weichen Schwung der Umrisse teilen[12]); endlich aber stimmen sie auch mit den oben genannten Reliefs am Sockel jener Säule im Grünen Gewölbe nicht nur im Stil, sondern auch in der Behandlung überein, in so fern, als hier wie dort einzelne Figuren fast vollrund gearbeitet sind und weit aus der Fläche herausspringen.[13]) Schon aus diesem Grunde kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass beide Relieffolgen von demselben Künstler herrühren, mag dieser Künstler nun Permoser selbst oder ein ihm geistes- und richtungsverwandter Genosse gewesen sein, dessen Hilfe sich der Meister bei solchen mehr untergeordneten Arbeiten bediente. Wenn dem aber so ist, so wird sich nicht nur hieraus, sondern schon aus dem eigenartigen Sockelschmuck, wie ich ihn bisher noch bei keinem ähnlichen Werke gefunden habe, auf eine nahe Beziehung beider Werke schliessen lassen, so dass man, falls das eine, nämlich der Jupiter auf der Säule, von Permoser herrührt, auch das andere, das Kruzifix, ihm mit hoher Wahrscheinlichkeit wird zuweisen können. Diese Zuweisung erstreckt sich selbstverständlich nur auf den Entwurf des Ganzen und die Ausführung der Elfenbeinskulpturen, während die Silberreliefs, wie schon gesagt, vielleicht von anderer Hand, aber dann jedenfalls nach Permoser's Idee angefertigt wurden. Nimmt man zu alledem noch jene Überlieferung über das Braunschweiger Kruzifix sowie dessen nahe stilistische Verwandtschaft mit jenen beiden anderen Kruzifixen in Freiberg und Leipzig hinzu, so sind es drei verschiedene Gründe, von denen zwar jeder einzeln kaum eine genügende Beweiskraft besitzt, die aber in ihrer Gesamtheit und gegenseitigen Ergänzung es in hohem Grade wahrscheinlich machen, dass wir in dem Schöpfer des Braunschweiger Kruzifixes thatsächlich Balthasar Permoser zu erkennen haben.

ANMERKUNGEN.

1) Es geschah dies vielleicht noch im Jahre 1806, oder bald danach, falls eine Notiz bei Gottschalck, Taschenbuch für Reisende in dem Harz, Magdeburg 1806, S. 116: In der Kirche verdient ein schön gearbeitetes Kruzifix Aufmerksamkeit. Es wurde vom Kaiser Karl VI. mit 1000 Dukaten bezahlt und von ihm 1709 aus der Augustinerkapelle in Wien hieher geschenkt sich auf unser Kruzifix bezieht. Es wäre dies dann die meines Wissens früheste litterarische Erwähnung, deren Nachweis ich der gütigen Mitteilung des Herrn Professor Steinhoff in Blankenburg verdanke.

2) Das Tagebuch hat den Titel Annotations-Buch für das Fürstliche Museum, angefangen im Februar 1823. Zu bemerken ist, dass Mahn schon einmal kurze Zeit bis Ende November 1823 interimistisch die Leitung des Museums gehabt hatte, diese dann aber an den Hofrat Eigner abtreten musste. — In einer, wie es scheint, gut unterrichteten Notiz im Braunschweiger Tageblatt von 1870 wird berichtet, Herzog Karl II. habe bei Gelegenheit eines Besuches, den ihm der Herzog von Lucca und Gemahlin 1828 in Braunschweig machten, das Kruzifix von Blankenburg holen lassen, damit es als Schmuck für die Betkapelle der Herzogin von Lucca dienen sollte. Allein aus Furcht, dass letztere den Wunsch nach dem Besitze dieses kostbaren Werkes äussern könnte, habe der Herzog seine Absicht aufgegeben, statt des Originals eine Kopie aus Gusseisen für den genannten Zweck aufstellen lassen und jenes dem Museum überwiesen.

2a) Dasselbe befindet sich noch jetzt in der dortigen Schlosskapelle.

3) Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I. Ivoires. p. 211.

4) La vie et l'oeuvre de Jean Boulogne. Paris 1883.

5) Vergl. ausser Desjardins auch Labarte, Histoire des arts industriels, I p. 254.

6) Vergl. Ph. de Chennevières, Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire. p. 52.

7) Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. 12. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg (1897) S. 17 ff.

8) Siehe G. O. Müller, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts. 1895, p. 12. Vergl. fernerhin Remarquable und curieuse Briefe, 17 Couvert No. 23 und die Monatsschrift Curiosa saxonica.

9) Siehe J. und A. Erbstein, Das Königliche Grüne Gewölbe zu Dresden. 1884, S. 30. No. 340.

10) Benvenuto Cellini orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie etc. Paris 1883.

11) Vergl. Müller a. a. O. p. 15.

12) Man vergleiche z. B. die beiden Elfenbeinfiguren des Frühlings und Sommers in meinem obengenannten Buche Tafel VII und die Figuren der Jahreszeiten ebenda Seite 40.

13) Nähere Mitteilung hierüber verdanke ich Herrn Hofrat Dr. J. Erbstein.

CHRISTIAN SCHERER.

BÜCHERSCHAU

R. v. Larisch, *Der Schönheitsfehler des Weibes.* München, 1896. J. Albert.

Die kleine Broschüre behandelt nochmals ein vielbesprochenes Thema. Sie erinnert daran, dass das proportionale Verhältnis der unteren Körperhälfte zur oberen bei dem Weibe ungünstiger als beim Manne erscheint. Dabei wird von der bekannten Thatsache ausgegangen, dass eine Teilung eines Höhenmasses genau in der geometrischen Mitte ästhetisch nicht so wohlthuend ist, als die Teilung etwas oberhalb der geometrischen Mitte. Das einfachste Beispiel ist die Anbringung eines Etiketts oder Buchtitels auf einem Umschlage. Man wird diese nicht in der geometrischen Mitte, sondern etwas oberhalb derselben ansetzen. Betrachten wir nun die Gestalt des unbekleideten Menschen. Als Mitte seiner Höhenausdehnung kann man eine durch das Perinäum (Damm) gedachte Horizontale betrachten. Messungen ergeben, dass in der Regel bei Männern diese Horizontale mit der wirklichen Mitte der Gesamthöhe zusammenfällt, bei Frauen dagegen wesentlich unter dieser Höhe zurückbleibt[1]), während wie gesagt, die ästhetische Forderung dahin geht, dass eine solche Teilung womöglich über der geometrischen Mittellinie liegen sollte. Der Grund hierfür ist in der geschlechtlichen Bestimmung des Weibes und dem daraus resultierenden anatomischen Bau gegeben. v. Larisch hätte noch hinzufügen können, dass dieser Thatbestand dadurch auffallender wird bei Darstellung unbekleideter Figuren, dass das Auge als mittlere Horizontale der männlichen Körperhöhe naturgemäss den Beginn der Scham, beim weiblichen Akt aber den unteren Abschluss derselben empfinden wird. Das hat dann Schopenhauer zu dem bekannten Ausspruche geführt von dem breithüftigen und kurzbeinigen sogenannten schönen Geschlechte. An die Erörterung dieser unbestreitbaren Thatsache, die allerdings für den, der ausschliesslich von proportionalen Empfindungen beherrscht wird, die Schönheit der Weibesgestalt beeinträchtigen kann, knüpft v. Larisch eine andere, auf das Gebiet der Kostümgeschichte hinübergreifende Betrachtung. Er weist darauf hin, dass die Frauengewänder fast aller Zeiten und Völker gegürtet sind, aber nicht in der Körpermitte, sondern oberhalb derselben in der Taille und er meint, dass ein instinktives Empfinden für die ungewöhnliche Proportionierung des weiblichen Körpers mehr noch als das Schamgefühl zu dieser Art der Gürtung geführt habe. Es soll dadurch eine untere grössere und obere kleinere Hälfte des Körpers dem Beschauer vorgetäuscht werden. Nun ist zweifellos ein Bestreben in der Frauenkleidung vorhanden, die untere Hälfte des Körpers zu verlängern durch entsprechende Anordnung der Bekleidung. Dem steht aber ein anderes Bestreben gegenüber, zeitweise noch vielmehr die obere Hälfte des Körpers durch einen entsprechenden Kopfputz zu vergrössern man denke an die Frisuren des Empire und gewisse Hauben und Mützenformen, wie die Burgundischen u.s.w. Vor allem darf man aber die Anordnung des Gürtels in Taillenhöhe doch nicht aus ästhetischen Proportionsrücksichten erklären wollen. Anatomisch ist ja eine Gürtung an anderer Stelle geradezu widersinnig, und namentlich eine Gürtung in der wirklichen Körpermitte hätte ja die Bewegung der Oberschenkelknochen in den Pfannen absolut hindern, also jede stärkere Bewegung ausschliessen müssen. Das Bestreben des Autors, ein wenn auch unbewusstes Vertuschen jenes Proportionsfehlers mittels der Trachten als Grundgesetz der Frauentracht-Entwicklung aufzustellen, scheint mir danach unzulässig; immerhin bleibt genug des Interessanten und Anregenden in diesem kleinen Büchlein übrig.

M. SCH.

1) v. Larisch hat an 100 weiblichen Modellen und bei weitaus den meisten ein erhebliches Zurückbleiben unter der Normale konstatiert.

Hugo Ulbrich, *Würzburg. Originalradierung.* Verlag von Emil Strauss in Bonn.

Dieses Blatt in der ungewöhnlichen Grösse von 75 cm Breite und 54 cm Höhe soll in erster Linie eine Vedute sein. Der Künstler führt den Beschauer auf einen sehr günstigen Platz, von welchem aus die Stadt ein malerisch wirkendes Bild abgiebt. Wir stehen auf der linken Mainseite, der Kleinseite der Stadt, unterhalb der Festung Marienberg und schauen über den Fluss hinüber. Grade vor uns haben wir die alte Mainbrücke, an der mehr als fünfviertel Jahrhunderte, von 1474—1607, gebaut haben, mit ihren mächtigen Strombrechern und ihren 14 Heiligenstandbildern. In dem schimmernden Licht, welches der Radierer angenommen hat, wirkt sie sehr malerisch. Jenseits erhebt sich die breite Fassade des Rathauses in ihren schmuckreichen deutschen Renaissanceformen, daneben der sog. Grafen-Eckartsturm, der seinen Namen von einem bischöflichen Beamten hat. Etwas rechts davon ragen hinter Häusern das Dach und die vier romanischen Türme des Domes auf. Links neben dem Rathaus sieht man das Dach und den zierlichen gotischen Turm der berühmten Marienkapelle am Markt, welche mit Werken von der Hand Tilmann Riemenschneider's geschmückt ist. Zwischen Marienkapelle und Rathaus hindurch erblickt man in der Ferne den stattlichen Barockbau der Pfarrkirche Stift Haug, welcher im Jahre 1670 mit seiner mächtigen Kuppel und zwei Fassadentürmen vollendet wurde. Das Blatt wird vielen Kennern Würzburgs willkommen sein.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf. in Leipzig.









DER BESUCH BEIM KRANKEN

ALEXANDRE STRUYS

Von Alfred Ruhemann (Brüssel)

Eine stille Stadt — ein stiller Maler! Still! Das ist das charakteristische Beiwort für das altehrwürdige, vom Hauche des gläubigen Mystizismus durchwehte Mecheln, und für den grössten seiner jetzigen Bewohner, für Alexandre Struys. Inmitten des markanten Aufschwunges, den die belgische Kunst der Gegenwart nimmt, inmitten der saftvollen und farbenprächtigen Landschaften, welche die Palette der erwählten belgischen Künstler namentlich hervorbringt, haben sich zwei Genies daselbst eine eigne Richtung geschaffen: Constantin Meunier in der Bildhauerei und im Pastell, Alexandre Struys in der Malerei. Beide als Schilderer des menschlichen Lastviehes, des Elends der Enterbten, der sozialen Ungerechtigkeiten unserer Zeit, verschönert jedoch und veredelt durch ein allmächtiges, die Seele ergreifendes irdisches und göttliches Erbarmen. Und beide leben abseits vom grossen Getriebe, beide sind Philosophen, Beobachter aus der Ferne, Melancholiker, wenn man will, ohne indessen in krankhafte Extreme zu verfallen. Sie beide arbeiten aus einem vollen Herzen heraus.



Abb. 1. Alexandre Struys. Nach einer Photographie.

Struys vielleicht noch mehr als Meunier. Der erstere dringt noch inniger, beharrlicher in die untersten Schichten der menschlichen Gesellschaft ein als der originelle Schilderer der Typen des schwarzen Landes, der Förderer der schwarzen Diamanten. Meunier beherrscht nur eine Klasse der Elendesten unter den Elenden, während Struys das Leben der armen Leute überhaupt und von allen Seiten anpackt. Meunier spricht namentlich der unterliegende Arbeiter an, welcher den ersten Hebel ansetzt zu dem gewaltigen Anwachsen des industriellen Reichtums. Struys dagegen begleitet das Volk der Armen in die dumpfige Stickluft seiner Hütten, wo es im stumpfen Brüten unbemerkt und unbeachtet seine schwersten Kämpfe durchficht und sich wie in einem endlosen Martyrium in Krankheit und Tod verzehrt. Ihm blüht kein Trost, kein Erbarmen und das Mitleid, welches ihm ausschliesslich in Gestalt des Dieners Gottes erscheint, birgt in sich selbst das Entsetzen vor der letzten Stunde. Die Kunst folgt der Entwicklung und dem Aufschwunge des Menschengeschlechts Schritt für Schritt. Sie ringt nach Licht, um diesem Aufschwunge in Farbentönen gerecht zu werden. Sie berücksichtigt aber auch die Schatten, die all dieses himmelstürmende Licht notwendig hinter sich lassen muss. Es entstand daher die Arme Leute-Kunst neben Freilicht und Symbolismus, die Schilderei des Elends und der Wehmut der Entsagung neben der der Lebensfreude und Behaglichkeit. Eine solche Kunst, die uns zu denken giebt und vor manchen Übergriffen und materiellen Gelüsten zu behüten strebt, hat eine grosse Daseinsberechtigung. Ihr beredtester Prophet vielleicht ist Alexandre Struys.

Erst seit einigen Jahren bemüht man sich um eine Psychologie des Verbrechers. Man forscht nicht

nur in seinem Vorleben, sondern auch in dem Leben seiner Erzeuger und deren Erzeuger nach, nur um folgern zu können, dass das betreffende Individuum kein normales sei, dass man vom ihm früher oder später irgend eine gemeinschädliche That zu erwarten habe. Auf das Schaffen genialer Menschen hat man dagegen schon von jeher die atavistischen Lehren angewandt; das »semper aliquid haeret« der Alten deckt sich mit Mütterchens Goethe Frohnatur. Es bedurfte daher vielleicht nicht einmal besonders weiser Frauen an der Wiege von Alexandre Struys, um die Voraussetzung eines künstlerischen Talentes bei dem Sprossen einer durch Generationen schon der Kunst lebenden Familie wahrscheinlich zu machen. Und was das häusliche Milieu möglicherweise doch nicht bewerkstelligt haben würde, das brachte nachher das akademische zu stande. Struys wurde der Genosse des extravaganten Jan Van Beers, des noch extravaganteren Jef Lambeaux — mehr bedurfte es wahrlich nicht, um ein urwüchsiges künstlerisches Fluidum in Struys zu erzeugen, dem dann die von Hause mitgebrachten, ererbten Anlagen zu gute kamen. Aus dem Verkehr dieses genial liederlichen Kleeblattes aber lässt sich eher alles andre als die Richtung nachweisen, in der Struys heute um die Palme der Unsterblichkeit ringt. Ja, er drängte ihn geradezu in falsche Bahnen, nämlich zum Frohsinn und Übermut hin, wie des jungen Mannes erste Bilder darthun. Wenn man sich also den heutigen Struys aus seiner künstlerischen Vergangenheit und Abstammung erklären will, so thut man gut, den springenden Punkt hierfür in ganz andrer Richtung zu suchen, nämlich in dem verheissungsvollen Zusammentreffen, dass Struys von holländischen Eltern geboren wurde, welche in einer urwüchsigen vlämischen Umgebung lebten, nämlich in der geräuschvollen Scheldestadt Antwerpen, in der selbst heute noch nicht trotz aller bedauerlichen Verflachung die künstlerischen Traditionen gänzlich ausgestorben sind. Mit dem ernsten, melancholischen, patriarchalischen, holländischen Blut in den Adern also, sog Struys eine kräftige, von Farbe und Gesundheit strotzende vlämische Luft ein. Dieses Gemisch gab einen guten Klang ab, um so mehr, als Struys in den Niederlanden selbst den ersten künstlerischen Unterricht genoss. In Dordrecht, dann in Rotterdam lernte er die grundlegenden Handgriffe seiner grossen Kunst. Bereits heute streiten sich beide Länder, wem von ihnen eigentlich Struys angehört. Dem Meister kann solches nur recht sein. Um Männer von mittelmässigem Talent streiten sich eben nicht die Nationen.. Wie mit einem Ruck erwachte Struys aus der Van Beers-Lambeaux-Epoche. Ein äusserer Umstand war es, der den Maler von »Herrje! Wieviel Milch geht doch in die Kanne« plötzlich die »Raubvögel« malen hies. Zuvor allerdings hatte die Liebe zu seinen Studiengenossen und zu einem weiblichen Wesen schon einen gewissen Ernst in seine künstlerische Auffassung gebracht, wie »Vielleicht?« und der »Muschelesser« bezeugen. Das Modell zu dem Geigenspieler in ersterem Bilde gab Van Beers her, das zu dem zweiten Jef Lambeaux. Von hier aber bis zu einem Streit- und Trutzbilde, wie es das Gemälde »Raubvögel« war, das bedeutete einen Sprung, der den um eine Zukunft werbenden jungen Künstler direkt vor die Frage seines Seins oder Nichtseins stellte. Man möge sich die Situation vergegenwärtigen! In einem erzkatholischen Lande wagt es ein Künstler darzustellen, wie zwei Jesuiten einem schon mit dem Tode kämpfenden Manne ein Testament zu gunsten der Kirche abzuringen suchen! Struys hat sich weder damals noch heute jemals in die Politik, und noch weniger in den Streit zwischen Liberalen und Klerikalen gemischt, so freimütig er auch über die Zustände in seiner Heimat denken mag. Ein Vorfall in der eignen Familie gab ihm das Motiv zu dem Bilde ein. Der Ton, welchen dieses Gemälde so plötzlich anschlug, sollte sich aber erst nach einer Pause von vielen Jahren zum Ruhme des Künstlers wiederholen. Struys bekundete darin zum ersten Male seine Vorliebe für das Drama am häuslichen Herde. Eine Beleidigung der katholischen Geistlichkeit hat er damals gewiss nicht bezweckt, nur ein Unrecht hatte ihn gewurmt. Und mehrere seiner späteren Bilder haben bewiesen, wie sehr er dem stillen, geduldigen, armen Priester als dem einzigen Freudenspender im Elend gewogen ist.

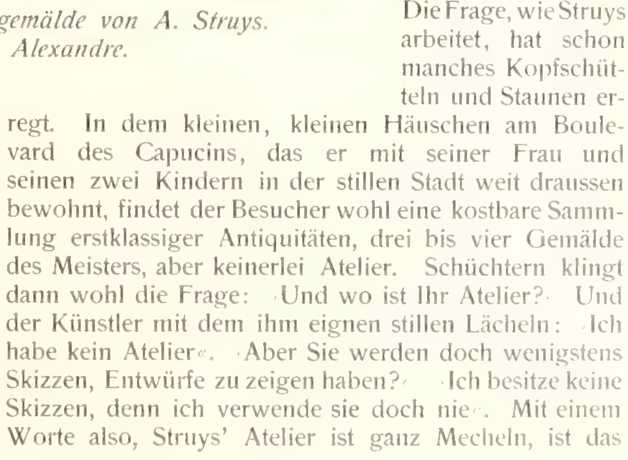
Die »Raubvögel« machten ein ungeheures Aufsehen im Lande und über dessen Grenzen hinaus. Sie waren die Veranlassung, dass die weimarer Akademie unter Hagen dem damals erst dreiundzwanzigjährigen Manne die Klasse für geschichtliche Malerei anbot. Struys nahm an, vor allem um sich der Aufregung über seine kecke Leistung für einige Zeit zu entziehen und Gras über die Geschichte wachsen zu lassen. In Weimar blieb Struys von 1875 bis 1881. Er errang sich dort sehr schnell Freunde und Gönner, an deren Spitze der Grossherzog stand. Er schuf daselbst das auf der Wartburg befindliche Bild von »Luther's letzten Augenblicken«, auch »Vergessen« — eine mittelalterliche Ariadne im streng historischen Kostüm der Zeit — im Besitz des Museums von Philadelphia. Die Belgier hören nicht gern von Struys' Thätigkeit in Weimar sprechen, vielleicht nicht mit Unrecht. Struys entfremdete sich seiner ursprünglichen Natur, er wurde konventionell akademisch, düster in der Farbe. Der Vogel befand sich doch in einem Käfig, mochten dessen Stäbe auch vergoldet sein. Struys erging es nicht allein so. Die Vlamen sind überhaupt nicht im stande, ausserhalb des eignen Landes zu malen. Alles, Zeichnung und Farbe kommt ihnen abhanden. Italien, die Schweiz, sie besagen ihnen nichts, sie sind plötzlich wie mit Farbenblindheit geschlagen, der dortige Himmel und die dortige Erde sind in ihren Augen blass und farblos. Sie leben und vergehen mit dem Nebel und der Sonne ihrer Heimat, mit den Wogen des nordischen Meeres, mit den Sümpfen, Wäldern und Kirchen der flandrischen Küste und brabantischen Ebenen. So sagen und beweisen sie alle, und daher konnte auch Struys sich diesem Naturgesetze nicht entziehen. Gelang ihm in Weimar dann und wann auch ein Wurf, wie das

Bild seiner Hauswirtin, der vielgenannten, bekannten Philantropin Arnemann. In »Christian II.«, den er, nachdem er Weimar verlassen, 1882 in Antwerpen schuf, erkennt man noch immer diesen unseligen Einfluss der damaligen weimarer Historienklasse auf Struys. Es schien, als hätte seine Palette nur Theerfarben, als sei nur akademische Konvention seine Linie. Struys heiratete bald darauf eine holländische Dame und liess sich im Haag nieder. Die Hauptstadt der Niederlande war ihm jedoch zu einsam. Er lebte alsdann abwechselnd in Antwerpen und in Brüssel, und liess sich schliesslich — um den ihm zu stillen Haag zu vermeiden! — in dem noch tausendmal stilleren Mecheln nieder. Struys war damals sehr erbittert und verstimmt durch den unerwarteten Misserfolg seines Bildes »Träumerei«, auf das er grosse Hoffnungen gesetzt hatte. Er verschwand völlig aus dem Kreise, der sich um ihn und den, jetzt ebenfalls den verderblichen Händen von Jan Van Beers, glücklich entgangenen Jef Lambeaux in Brüssel gebildet hatte. Da kam die Landesausstellung von 1887 und mit ihr ein erster Struys von Gottes Gnaden, das so berühmt gewordene Bild »Gestorben«, welches eine über die leere Wiege ihres toten Kindes sich werfende Frau aus dem Volke in einer ärmlichen Umgebung darstellt (Abb. 2). Von jetzt ab brachte die Palette des Mechelner Meisters nur Erfolge. Ihn selbst sah man allerdings nur selten; auch legten sich zwischen der einen und der andren seiner letzten Schöpfungen viele Monate, mitunter Jahre. Aber wie sie da kamen: »Der Broderwerb« (Museum zu Antwerpen, Abb. 3), »Das kranke Kind« (Abb. 4), »Die Tröstung«, »Vertrauen in Gott« bis zum »Besuch beim Kranken« (die Heliogravüre) und »Hoffnungslos« (die Heliogravüre in Heft 3) — letzteres Bild soeben vom Genter Museum erworben — bedeuteten sie für den Künstler Sieg auf Sieg. Trotzdem war die Kritik nicht immer mit diesen Bildern zufrieden, und zwar lediglich deshalb, weil der erdfahle Ton noch immer den Bildern anhaftete. Zum Glück war es diesmal die Kritik, welche den Kürzeren zog. Sie sah oder wollte nur sehen, was der Künstler geschaffen hatte, aber nicht wie und wo er es geschaffen. Seit den letzten beiden Bildern aber, »Besuch beim Kranken« und »Hoffnungslos«, feiert man schon fast einstimmig den Meister, auf dessen weitere Schöpfungen man jetzt geradezu wie eine Offenbarung wartet.



Abb. 2. Gestorben. Ölgemälde von A. Struys. Photographie Alexandre.

Dies Alexandre Struys und sein bisheriges Leben. Es bietet, wie man sieht, nur wenig Überraschendes. Mit der Episode des Tendenzbildes »Raubvögel« und der Rückkehr aus Weimar, gleich einem verlorenen Sohne der vlämisch-niederländischen Kunst in die weit geöffneten Arme der verzeihenden Mutter, ist das sensationelle in des Mechelner Meisters Leben erschöpft. Ganz anders aber erscheint Struys, sobald man seiner Technik näher nachforscht, sobald man beobachtet und erfährt, wie dieser Künstler arbeitet. Ja, dann erst sehen wir ihn mit einem Male so ganz und gar aus dem Rahmen des Herkömmlichen treten, dann erst lernen wir ihn und seine Werke eigentlich verstehen und lieben. Die Frage, wie Struys arbeitet, hat schon manches Kopfschütteln und Staunen erregt. In dem kleinen, kleinen Häuschen am Boulevard des Capucins, das er mit seiner Frau und seinen zwei Kindern in der stillen Stadt weit draussen bewohnt, findet der Besucher wohl eine kostbare Sammlung erstklassiger Antiquitäten, drei bis vier Gemälde des Meisters, aber keinerlei Atelier. Schüchtern klingt dann wohl die Frage: »Und wo ist Ihr Atelier?« Und der Künstler mit dem ihm eignen stillen Lächeln: »Ich habe kein Atelier«. »Aber Sie werden doch wenigstens Skizzen, Entwürfe zu zeigen haben?« »Ich besitze keine Skizzen, denn ich verwende sie doch nie«. Mit einem Worte also, Struys' Atelier ist ganz Mecheln, ist das



Gewirr jener öden Strassen, in denen das Volk der Armen lebt und seine Spelunken bewohnt, wo die Sonne in die Wohnungen, wenn überhaupt, nur durch erblindete oder mit Papier verklebte Fenster blickt. Alle diese baufälligen Häuser und kaum mannshohen Kammern in ihnen sind unsres Mannes Arbeitsstuben, ihre Bewohner seine Modelle. Man wundert sich, dass Struys so wenig schafft. Jetzt wird man eines besseren belehrt sein. Hat er einen Vorwurf gefunden, dessen dramatische Seite ihn packt, so geht Struys auf die Suche nach einem diesem Vorwurfe entsprechenden Milieu. Hat er nach langem gewissenhaftem Suchen die ihm zusagende Umgebung entdeckt, so lebt auch er das Leben der armen Leute, der mitleidigen Priester, die sie besuchen und trösten kommen. Sie werden seine Freunde, seine Verwandten, seine Eltern. Er nimmt teil an ihren Leiden, als müsste das so sein, als fesselten ihn nahe Bande an diese vom Schicksal schwer geprüften ungenannten Dulder. Wie malt er sie? Auch hier macht er keine Skizzen von seinen Typen. Er stellt sie, wie es der Gegenstand des Bildes erheischt, er gebraucht keine Entwürfe, denn Handlung und Ort des erwählten Dramas aus dem Eintagsleben sind dort vor ihm und um ihn herum. Struys schafft also ohne Verzug das fertige Bild. Damit aber beginnt erst des Meisters eigentliches Martyrium. Ihm liegt nicht nur der Stoff am Herzen, der seine nach Melancholie dürstende Seele befriedigt. Ihm ist es in erster Linie um die Atmosphäre zu thun, in der sein Drama vor sich geht. Licht und Sonne, oder die von dieser bewirkten Glanzreflexe aber, sind Störenfriede, sie gehören nicht in die Kammern der Armen, in denen mit dem Stickdunst das Halbdunkel umgeht, wie es sich für ein braves, jede Helle scheuendes Arme-Leute-Elend schickt. Wie oft aber stört nicht dennoch die Alle gleich bescheinende Sonne tage- und wochenlang den Meister bei seiner stillen aufopfernden Arbeit! Dann legt Struys die Palette nieder und wartet geduldig, wohl auch ungeduldig, bis das satte Halbdunkel wieder als gewohnter Gast bei seinen Freunden eingetreten ist. Struys malt demnach das reine, unverfälschte Leben, er huldigt keiner Konvention, keiner Mode, keiner Schule, er schreibt Geschichte. Nur sind es keine historischen Vorgänge mehr, wie in der Weimarer Zeit. Er schreibt unsre soziale Geschichte in Einzeldarstellungen, und zwar nicht die reichen, viel erörterten und viel begehrten Seiten derselben, sondern die »dessous« unsres gesellschaftlichen Lebens, alles das, was wir nicht gern sehen wollen, weil es uns langweilt und uns in unseren Freuden stört. Aber auch Struys will durchaus kein Freudenstörer, kein Weltverbesserer sein. Er bleibt der schlichte Schilderer einer bestimmten Klasse von Menschen, an deren Wiege nie das Glück gestanden, und die doch ein Teil und manchesmal gewiss nicht der schlechteste unsrer selbst sind. Seine Kunst atmet keine grämliche Tendenz, aber sie beschränkt sich durchaus auf einen bestimmten Darstellungskreis.

Abb. 3. Broterwerb. Ölgemälde von A. Struys.
Photographie Alexandre.

Ich sagte weiter oben, dass die Kritik sich noch immer nicht völlig mit dem dunklen Tone der Bilder des Mechelner Meisters befreunden kann. Ich glaube es gern. Ich weiss nicht, ob einer dieser Herren jemals jenen Mut der Entsagung haben wird, den Struys jahraus, jahrein bekundet, den Mut, mit den Armen zu leben. Thäten sie das, so würden sie zweierlei entdecken. Einmal, dass es dem Künstler

gar nicht anders möglich ist, als dunkel und helldunkel zu malen, denn diese Tönung ist eben die beständige, ewige, der man bei den armen Leuten begegnet. Das Prunken mit strotzenden Farben ist ja vlämischer angeborener Gebrauch und vlämische Überlieferung. Struys aber ist zur anderen Hälfte, und vielleicht mehr, als man es in Belgien wahr haben will, Holländer, dem die trüben Stimmungen und Töne ohnehin auf der Palette liegen. Er nähert sich auf der dramatischen Seite wohl dem Belgier Degroux; was Koloratur und Stimmung jedoch anbetrifft, so ist Israels, z. B., augenscheinlich sein naher Verwandter. Ist aber Israels etwa kein Kolorist? Das halbe Dunkel gehört unabweislich zu dem Mystizismus der uns von Struys vorgeführten Dramen, denn selbst aus der Wahrhaftigkeit jener Vorgänge spricht dieses unfassbare Etwas, das unsere Herzen heftiger schlagen macht, während es seinen aus Armut und Weihrauch zugleich gemischten Duft über uns ausströmt. Ein zweiter vermeintlicher Mangel würde ebenfalls sehr bald seine Erklärung finden, hätte man das Recht und die Gelegenheit, den Künstler in seiner Arbeit zu sehen, was aber selbst den Intimsten der Intimen verwehrt ist. Man wirft Struys vor, dass er in der Zeichnung nicht sehr stark ist, ebensowenig in der Perspektive. Auch hier ein zweiter grosser Irrtum. Struys kann sehr wohl zeichnen und die Entfernungen berechnen. Hat ihm auch Weimar bezüglich der Farbe eine zeitlang geschadet, die strenge Komposition, die energische Linienführung, das Zeichnen hat ihn die dortige Historienklasse doch gelehrt!



Abb. 4. Das kranke Kind. Ölgemälde von A. Struys. Photographie Alexandre.

Woher denn aber diese scheinbaren Unrichtigkeiten? Struys malt eben nur im Stehen! Er beherrscht also durchaus den niedrigen Raum, in welchem er arbeitet. Er sieht alle Dinge nicht nur über und neben sich, sondern fast unter sich, und weniges nur wie die engbrüstigen Fenster, die Jahrmarktsnippes und Heiligenbildchen in gleicher Höhe. Er malt also haarscharf, was und wie er es sieht. Er erlaubt sich selbst keinerlei Zugeständnis, keine malerische Anordnung »ad hoc«, keine Verschönerung. Er sucht nur Natur, nur das Leben, mag es auch noch so krass und so voller Gegensätze, im Sinne anderer so unmalerisch als möglich sein. Unter seiner geschickten Hand entwickelt es sich doch zu einer gewaltigen Predigt, die uns rührt und zu denken zwingt.

Das ist also Alexandre Struys. Eine der markantesten Erscheinungen in der künstlerischen Bewegung unserer Zeit, ein starker Fels im Meere wilder und kontrastierender Brandungen. Struys ist noch jung, er wird hoffentlich noch so manche Leinwand in die Welt seiner Bewunderer hinaussenden, vielleicht auch noch hier und da eine neue, ungeahnte Saite in seiner Kunst anschlagen. Man verarge es ihm also nicht, dass er in der Einsamkeit bleibt und allen weltlichen Verlockungen so weit als möglich aus dem Wege geht. Lebt er doch gerade deshalb und nichtsdestoweniger ein reiches, inneres Leben, ein Leben, aus dem uns der reinste künstlerische Genuss, und ihm selbst die Glorienkrone der Unsterblichkeit erwächst. Sie sei ihm vergönnt, denn er hätte sie sich ehrlich und selbstlos genug verdient.



Abb. 30. Christus und die Kinder. Naumburg, St. Wenzelskirche. Photographie Tamme.

DIE DRESDNER CRANACH-AUSSTELLUNG

VON KARL WOERMANN

(Schluss.)

III.

Sehen wir uns nun in der Cranach-Ausstellung nach kleineren Cranach'schen Bildern aus den zwanziger Jahren um, so thun wir gut, unsere Untersuchung gleich bis 1537, dem Jahre der entscheidenden Wandlung in Cranach's Werkstatt, auszudehnen. Fand doch auch in diesem Jahre eine Veränderung in der Form des Schlangenzeichens statt, das jetzt statt der stehenden Fledermausflügel, die es bisher gehabt, liegende Vogelflügel erhielt. Dass das Werkstattszeichen schon in diesem ganzen Zeitraum, da es von den Gesellen wie vom Meister angewandt wurde, kein Beweis für die Eigenhändigkeit eines ›Cranachischen‹ Gemäldes sei, wusste man längst. Auch hat schon Schuchardt versucht, einige der Werkstatts-Bilder für Hans Cranach zu retten; und dass in den letzten Jahren vor 1537 auch schon die Mitarbeit des sicher 1515 geborenen jüngeren Lukas Cranach in Frage kommt, ist bereitwillig zuzugeben. An sicheren Merkmalen, die Arbeiten dieser Söhne Cranach's aus dem übrigen Werkstattsgut dieser Zeit auszusondern, aber fehlt es bis jetzt. Der Versuch, kleine Formenverschiedenheiten des Schlangenzeichens für solche Merkmale zu erklären, ist nicht geglückt. Ob ein Fledermausflügel oder ob ihrer zwei sichtbar sind, ist zufällig. Noch das vortreffliche Dresdner Bildnis Herzog Heinrich's des Frommen von 1537, das Hans Cranach gar nicht gemalt haben kann, trägt die Schlange mit nur einem Fledermaus-Flügel. Es ist auch von vornherein unwahrscheinlich, dass ein Meister wie Cranach sich bei der Bezeichnung seiner Bilder in derselben Zeit immer ängstlich an die gleiche perspektivische Ansicht seines Zeichens gebunden haben sollte. Nur eine so grundsätzliche und dabei thatsächlich nachweisbare Veränderung, wie der Übergang von stehenden Fledermaus- zu liegenden Vogelflügeln, kann in dieser Beziehung ernstlich in Betracht gezogen werden. Wir werden also nach wie vor den bezeichneten Cranach'schen Bildern dieses Zeitraums gegenüber zunächst nur fragen können, ob sie als eigenhändige Arbeiten des alten Lukas anzusehen sind oder nicht; und mir ist es bis jetzt trotz aller von anderer Seite gegebenen Anregungen nicht möglich gewesen, hierfür andere Merkmale aufzufinden, als die Güte und Gediegenheit der Arbeit, die Reinheit der Zeichnung, die mit Weichheit verbundene Bestimmtheit der Pinselführung, die besonders lebhafte Harmonie der Färbung, die Sorgfalt der Modellierung des Nackten, vor allen Dingen die Feinheit der ins einzelne eingehenden Behandlung des Haars und des Beiwerks. Da die Auswahl für die Cranach-Ausstellung von

vornherein so getroffen worden, dass aus diesem Zeitraume hauptsächlich nur solche Bilder erbeten worden, die bis dahin von mir, wie von allen Forschern, als eigenhändige Bilder bezeichnet worden waren, so ergiebt sich schon von selbst, dass ich nicht geneigt bin, viele der ausgestellten Bilder dieser Art nachträglich nur für Werkstattsgut zu erklären. Nur die Bilder mit nackten Gestalten können eine Ausnahme machen; von ihnen halte ich nach der Ausstellung eine kleinere Anzahl für eigenhändig als vor der Ausstellung.

Von den ausgestellten Andachts- und Madonnenbildern dieses Zeitraums, die, wohlgemerkt, niemals mehr einen Heiligenschein zeigen, sei zunächst die »Verlobung der hl. Katharina« des Erfurter Doms (99) genannt. Dass dieses Bild, dessen Bedeutung etwas überschätzt worden, nicht schon 1509 entstanden sein kann, wie behauptet worden, liegt auf der Hand. Schon der grüne Vorhang des Hintergrundes, den wir auf der Ausstellung zuerst auf dem Bamberger Bilde von 1520 trafen, weist auf die spätere Zeit hin. Vom grünen Vorhang hebt auch die verwandte Frankfurter Madonna (83) sich ab, die besser ist als ihr Ruf; ein schönes eigenhändiges Beispiel einer Madonna auf schwarzem Grunde vom Ende der zwanziger Jahre ist das Schubart'sche Bild (47); als Hauptbeispiel einer lebensgrossen Madonna der zwanziger Jahre, die vor reichem landschaftlichen Grunde sitzt, war die anmutige »Madonna unter dem Apfelbaum« (82) aus der Ermitage zu St. Petersburg ausgestellt.

In den dreissiger Jahren, nach der Protestation von Speyer, werden die Madonnenbilder Cranach's seltener. Erst seinen letzten Lebensjahren, der Zeit seiner Innsbrucker Musse und freiwilligen Gefangenschaft freilich kann ich, wenn sie eigenhändig ist, die Unterberger Madonna des Innsbrucker Ferdinandeums zuschreiben, die in ihrer zugleich breiteren und bräunlicheren, zugleich flüssigeren und flüchtigeren Modellierung und ihrer ruhig einheitlichen, tonigen Farbenstimmung nichts mit den Cranach'schen Madonnen der zwanziger Jahre zu thun hat. Das Schlangenzeichen dieses Bildes ist nicht überzeugend genug, um in Betracht gezogen zu werden. Am wenigsten sind »stehende Flügel«, wie mein Katalog, ehe das Bild in Dresden eingetroffen war, nach anderen Quellen angab, an ihm zu bemerken.

In den dreissiger Jahren ersetzen andere biblische weibliche Halbfiguren öfter die Madonnen. Als Beispiele waren die Judithbilder des Aachener Museums (54) von 1531 und des Herrn Amtshauptmann Trittel in Tornau (49) von 1530 ausgestellt. Jenes ist charakteristisch für Chranach's Darstellungen dieser Art, dieses zeigt in der farbigen Haltung ein eigenartiges, düsteres Feuer, das vielleicht gerade an einen der Söhne des Meisters erinnern könnte.

Abb. 31. Die Ehebrecherin vor Christus. Budapest, Nationalgalerie. Photographie Lamme.

Von den ausgestellten figurenreichen biblischen und geschichtlichen Darstellungen Cranach's aus den zwanziger und den ersten dreissiger Jahren geben nur wenige zu besonderen Bemerkungen Anlass. Das Gemälde »Christus segnet die Kinder« (46) aus der Naumburger Wenzelskirche (Abb. 30) bleibt, wenn sich die Jahreszahl 1529 auch nicht oder nicht mehr auf ihm nachweisen lässt, eine der frühesten und besten Darstellungen dieser liebenswürdigen, noch heute zum Herzen des Volkes sprechenden Schöpfung des Meisters. Das Budapester Bild der »Ehebrecherin vor Christus« von 1532 (56; Abb. 31) ist keineswegs das frühste Exemplar dieser Darstellung aus der Cranachschen Werkstatt, aber eines der kraftvollsten und gediegensten in der Durchführung der Köpfe, deren Haarbehandlung zugleich eine ausserordentliche Feinheit der Einzeldurchbildung zeigt. Bei alledem hat das Bild einen besonderen, tief kühlen, aber saftigen Farbenton, der, wenn er ganz ursprünglich ist, zu Zweifeln Anlass giebt. Jedenfalls steht das interessante Schleissheimer Bild, »der Mund der Wahrheit« (62), mit der Jahreszahl 1534 in der Behandlung und Färbung dem Naumburger Bilde von 1529 wieder näher, wogegen das Mittelbild des Altars Georgs des Bärtigen (61)

aus der Fürstengruft des Meissner Doms, das grosse Eccehomo von 1534, wieder der Budapester »Ehebrecherin« von 1532 näher verwandt erscheint. An manchen dieser Bilder mag der Meister mit seinen Söhnen oder anderen Gesellen gemeinsam gearbeitet haben. Gaben die Darstellungen des Heilands mit den Kindern und deren Müttern den willkommenen Anlass, eine Anzahl typischer Frauengestalten um den Heiland zu gruppieren, so bilden auf den Darstellungen der »Ehebrecherin« charakteristische Männerköpfe den Grund, von dem der Christuskopf sich abhebt. — Das grosse, unbezeichnete und undatierte Bild der Aschaffenburger Stiftskirche, das des Heilands Höllenfahrt und Auferstehung darstellt (155), kann ich nicht mit Janitschek zu den eigenhändigen Werken Cranach's vom Anfang der zwanziger Jahre stellen, und noch unmöglicher ist es mir, es wegen der Nebeneinanderstellung »kirschroter« und feuerroter« Gewänder in den Kleidern der schlafenden Wächter, die in Cranach's Bildern bis 1516 häufig ist, in eine noch frühere Zeit zu versetzen. Auch die goldenen Strahlen um des Heilandes Haupt erinnern allerdings an die frühere Zeit. Allein bei Bildern, die der Meister nicht selbst gemalt, sind derartige Alterskennzeichen trügerisch. Die Typen gleichen denen vom Ende der zwanziger Jahre; die dünne Malweise gleicht der Art, die wir den Anfängen des jüngeren Cranach zuzuschreiben pflegen; doch kann dieser gegen Ende der zwanziger Jahre noch nicht so weit gewesen sein, dass das Bild ihm zugeschrieben werden könnte. Ich kann es nur, Friedländer zustimmend, als Werkstattsbild um 1529 bezeichnen. Von den beglaubigten kleineren religiösen Darstellungen ist die hl. Helena (18) mit der Jahreszahl 1525 aus der Galerie Liechtenstein (Abb. 32) lehrreich, weil die tête carrée der Heiligen hier zum erstenmal, wie übrigens ebenfalls die gleiche tête carrée der Lucrezia (19) von 1525 bei Herrn Schlosshauptmann von Cranach die chinesisch schiefe Stellung der nach aussen emporgezogenen Augen zeigt, die nach dieser Zeit manchen Cranach'schen Frauenköpfen eigentümlich bleibt.

Von den biblischen Bildern mit kleinen Figuren vor landschaftlichem Grunde gehört die Darstellung Simson's und Delila's (45) von 1529 aus dem Besitze der Stadt Augsburg zu den frischesten eigenhändigen Bildern dieser Art. Die protestantische Erlösungsdarstellung (44) von demselben Jahre aus der Gothaer Galerie wurde erbeten, weil sie den Ruf hatte, das beste Exemplar dieser Darstellung zu sein. Ich war nicht dazu gekommen, das Prager Exemplar vom gleichen Jahre nochmals zu vergleichen, hatte es daher auch nicht erbeten. Doch bedauere ich dies jetzt, da sich möglicherweise doch herausgestellt hätte, dass das Prager Exemplar besser sei, als das etwas unsicher behandelte Gothaer. Das Opfer Abraham's (53) von 1531 aus der Galerie Liechtenstein zeigt demgegenüber die etwas kühlere, kräftigere, heitere Technik und Färbung, die sich in manchen Beziehungen auf der Budapester Ehebrecherin« von 1532 wiederfindet. — Die Kreuzigung Christi von 1536 aus dem Besitze des Herrn Regierungsrats Demiani in Leipzig (65) zeigt noch immer den inneren Gleichmut, mit dem Cranach den pathetischsten Stoffen gegenübertrat.



Abb. 32. Die heil. Helena. Wien, Galerie Liechtenstein. Photogr. Tamme.

Was sodann die Darstellungen nackter biblischer oder mythologischer Gestalten betrifft, die alle auf dem Boden des gleichen Zeitgeschmacks erwachsen sind, einerlei ob sie Adam und Eva, Apollon und Diana oder Venus und Amor benannt werden, so hat Cranach, nachdem er im Petersburger Venusbilde von 1509 und in den verschiedenen frühen Darstellungen des ersten Menschenpaares eigenhändig die Wege gewiesen, ihre Ausführung später offenbar zum grössten Teile seinen Gesellen überlassen. Dass Hans Cranach's Hand in manchem dieser Bilder erhalten, ist durchaus wahrscheinlich. Eine Darstellung der Venus und Amor schreibt das Stigel'sche Gedicht ihm ausdrücklich zu. Den meisten dieser Bilder können wir heutzutage keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen. In den Dresdner Blättern gaben die ausgestellten Werke dieser Art Anlass zu einem ärztlichen Meinungsaustausch über die Verbildungen des weiblichen Körpers, die durch die Tracht der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hervorgerufen seien. Von den ausgestellten Bildern des ersten Menschenpaares ist die grosse Dresdner Doppeltafel (51 und 52) von 1531, wenn auch wohl eigenhändig, so doch schwerlich dem Florentiner Exemplar von 1528 gleichzustellen. Von den kleinen Darstellungen des Sündenfalls aus dieser Zeit ist das ausgestellte Magdeburger Exemplar von 1532 so gut wie irgend ein anderes.



Abb. 33. Die Wirkung der Eifersucht. Weimar; Grossherzogl. Museum. Photographie Tamme.

Von den Venus- und Amor-Bildern würde das Schweriner Bild, wenn es besser erhalten wäre, sich vielleicht als eigenhändig bewähren. Für eigenhändig halte ich auch die Darstellung Apollon's und Diana's aus dem Berliner Museum. Die kleine Lucrezia (60) von 1533 aus dem Besitze Professor L. Knaus' ist die um ein Jahr jüngere Schwester der kleinen nackten Gestalt (57) von 1532 aus dem Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Die ausgestellten »Parisurteile« dieser Jahre (42 und 121), die auf des Meisters Holzschnitt von 1508 zurückgehen, gehörten leider nicht zu den allerbesten Stücken dieser Art, die auf uns gekommen. — Die »Wirkung der Eifersucht« (40) von 1527 aus dem Weimarer Museum dagegen ist wohl die beste Darstellung dieser Art, die sich erhalten (Abb. 33) hat. Sie auf Hans Cranach zurückzuführen, sehe ich keinen Anlass. Auch die schöne Berliner Zeichnung desselben Gegenstandes (Abb. 34) kann, gerade wenn man Hans Cranach's Zeichnungen in seinem Skizzenbuch des Kestners-Museums mit ihr vergleicht, nicht Hans, sondern nur dem älteren Lukas Cranach zugeschrieben werden. Das Weimarer Bild aber zeigt, was unser Meister sowohl in Hinsicht der poetischen Erfassung des Phantasiestoffes, als auch in Bezug auf seine malerische Gestaltung aus der Gruppierung nackter Figuren vor üppiger Landschaft zu machen verstand. Das Bild führt uns in die Urzeit der Menschheit zurück. Nackte Männer kämpfen um nackte Frauen, die mit ihren Kindern in höchster Aufregung zuschauen. Die ganze Komposition ist der reichen Landschaft vor leuchtender Ferne ausserordentlich geschickt eingeordnet. Das Thema, Menschen im Naturzustand in menschlich natürlichen Handlungen auf landschaftlichem Grunde darzustellen, mahnt an gewisse moderne deutsche Bestrebungen, die von Hans von Marées ausgingen, und erinnert dann auch wieder an die Schöpfungen Böcklin's. Dass mittelalterliche Schlösser und Burgen dabei im Hintergrunde auftauchen, entspricht derselben geschichtlichen Unbekümmertheit, die Paris im Schönheitswettstreit der Göttinnen als mittelalterlichen Ritter erscheinen lässt. — Derselben Empfindung wie die »Wirkung der Eifersucht« von 1527 entspricht die vielleicht ein Jahr später entstandene kleine »Faunenfamilie« (85) der Fürstl. Sammlung zu Donaueschingen. (Abb. 35.) Der Gegenstand brauchte nicht anders angeordnet, nur anders gemalt zu sein, um noch heute »modern« zu wirken. Auch dieses Bild kann recht wohl von Cranach selbst herrühren.



Abb. 34. Die Wirkung der Eifersucht. Bleistiftzeichnung. Berlin; Kgl. Kupferstich-Kabinett.

Die sittenbildlichen Darstellungen des Meisters führen uns zum Anfang der zwanziger Jahre zurück. Der von Schülerhänden unendlich oft behandelte und abgewandelte Vorwurf »Geld statt Liebe« tritt unter Cranach's Gemälden zum erstenmal in dem ausgestellten Bilde von 1522 aus der Budapester Galerie auf. Eine Hogarth'sche Ader pulsiert in Cranach's Schöpfungen dieser Art. Die Schärfe der Charakteristik, die unter Schülerhänden rasch zur Karikatur wird, und die geschmeidige Kraft der Pinselführung lassen das ausgestellte Bild als ein eigenhändiges Cranachsches Werk dieser Zeit erscheinen.

Zu den besten Werken der Ausstellung gehören auch die besten Bildnisse, die Lukas Cranach d. Ä. in den zwanziger Jahren geschaffen. Eigenhändige Gemälde von Schülerarbeiten an der Unmittelbarkeit der Erfassung der Persönlichkeiten und an der Frische und Kraft der Durchführung zu unterscheiden, ist vielleicht auf diesem Gebiete am leichtesten möglich. Die Bildnismalerei ist der beste Masstab des künstlerischen Könnens einer Zeit. Hier ist es unmöglich, durch den Inhalt über künstlerische Schwächen hinwegzutäuschen. Hier heisst es: Hic Rhodus, hic salta. Dass die besten Bildnisse Cranach's den besten Bildnissen Dürer's oder Holbein's gleichständen, wäre zu viel gesagt. Aber weit ist der Abstand nicht, der sie von den Schöpfungen dieser Meister trennt. Den geistigen Gehalt der dargestellten Persönlichkeiten spiegeln sie freilich nur selten wieder; ihre äussere Erscheinung aber pflegt bei einer gewissen geistigen Gelassenheit mit grosser, schlichter Natürlichkeit und nicht ohne malerischen Reiz dargestellt zu sein.

Man betrachte nur das Brustbild des zweiundzwanzigjährigen Jünglings von 1521 aus dem Schweriner Museum! (15; Abb. 36). Wie einfach und überzeugend die Züge! Wie gut und frisch die Pinselführung, wie fein und lebendig die Farbenzusammenstellung: auf dem schwarzen Grunde der blau-grün gemusterte strohgelbe Rock und der breite, zinnoberrote Hut! Der »Luther als Junker Jörg« (114) aus der Leipziger Stadtbibliothek, der ungefähr derselben Zeit angehören muss, ist lange nicht so wohl erhalten. Man betrachte sodann die Bilder von 1526: z. B. das treffliche Brustbild aus dem Heidelberger Schlosse (32), das einen blauäugigen Herrn mit wahren, sprechenden Zügen in rot-weiss gestreifter Kleidung, in goldenem Haarnetz und goldener Kette darstellt (Abb. 37), — die keineswegs geschmeichelten, überzeugend »ähnlichen« Bildnisse des Weimarer Museums, die Johann Friedrich den Grossmütigen als Bräutigam und die Prinzessin Sibylle von Cleve als seine Braut darstellen (23 und 24), — die beiden ausserordentlich fein und zart aufgefassten Knabenbildnisse (33 und 34) aus dem Besitze Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs von Hessen, von denen, wie Jul. Erbstein im »Münz- und Medaillen-Freund (1899, Nr. 5 u. 6) dargethan, der etwas ältere Knabe (33), der sein Schwert im Arme hält, den nachmaligen Kurfürsten Moritz (geb. 1521), der etwas jüngere Knabe (34), der sein Schwert zieht, dessen Bruder, den jung verstorbenen Prinzen Severin (geb. 1522) darstellt (Abb. 38). Wenn diese beiden Bildnisse auf späteren Kopien — z. B. den Miniaturen des Gothaer Museums — als diejenigen der 1455 durch Kunz von Kauffungen aus dem Schlosse zu Altenburg geraubten Prinzen bezeichnet werden, so beruht das eben auf willkürlicher späterer Übertragung. — Von den übrigen um diese Zeit entstandenen Bildern seien zunächst noch das Bildnis Friedrich's des Weisen von 1525 aus dem gotischen Hause zu Wörlitz (20), ein Bild, in dem Schuchardt die Hand Hans Cranach's vermutete, sowie dessen Wiederholung von 1526 aus dem Besitze Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg zu Dresden (119) und das Gegenstück dieses Bildes (26) hervorgehoben, das einen Fürsten im Nelkenkranz darstellt, in dem man, bis Erbstein uns auch hier vielleicht eines besseren belehrt, doch wohl am ersten Johann den Beständigen im ersten Jahre seiner Regierung erkennt. Jedenfalls ist der dargestellte, offenbar ein Fünfziger, zu alt, um den jungen Johann Friedrich den Grossmütigen als Bräutigam darzustellen. Wie dieser 1526 aussah, zeigt ja auch sein Weimarer Bild. Das schöne grosse Frauenbildnis von 1526 aus der Ermitage zu St. Petersburg (25), in dem ich eine eigenhändige Arbeit des alten Cranach erkenne, kann nach Massgabe des gleichzeitigen Weimarer Bildnisses der Sibylla von Cleve schwerlich, wie angenommen wird, diese Prinzessin darstellen. Dies Bild sieht überhaupt mehr nach einem Idealbildnis als nach der Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit aus.



Abb. 35. Nackte Faunenfamilie. Donaueschingen.

Die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg dem alten Cranach abzusprechen, sehe ich durchaus keinen Grund ein; am besten ist das bezeichnete lebensgrosse Berliner Brustbild (88; Abb. 39), das den Kirchenfürsten vor grünem Vorhang darstellt; es zeigt den Meister zu Anfang der zwanziger Jahre auf der Höhe seines Könnens in diesem Fache. Vor grünem Vorhang zeigt den Kardinal auch noch das kleine Bild von 1526 (27) aus der Petersburger Ermitage. Bekannter sind die beiden Bilder, die den Kardinal in kleiner, ganzer Gestalt als hl. Hieronymus abbilden. Das eine, das den hl. Hieronymus im Gemache (22) darstellt, von 1525 datiert, gehört dem Darmstädter, das andere, das ihn in der einsamen Landschaft darstellt (37), von 1527 datiert, gehört dem Berliner Museum. In beiden Bildern liegt das Hauptgewicht nicht sowohl auf der feinen Durchbildung der bekannten Züge des Kardinals, als auf der Zusammenstimmung des Bildnisses mit der ganzen Umgebung. Das Darmstädter Bild,



Abb. 36. Bildnis eines jungen Mannes. Schwerin, Museum. Photographie Tamme.

das keineswegs eine unmittelbare Nachbildung des Dürer'schen Stiches ist, ist künstlerisch reizvoll durch den feinen Dreiklang, den das blasse Blau der Wände und das Rot der Kardinalstracht mit dem Ockergelb des Holzwerks und des Löwen bilden. Dieser Farbendreiklang tritt so hervor, dass man meinen könnte, das Bild sei in ganz modernem Sinne, etwa im Sinne Gotth. Kuehls, auf ihn hin gearbeitet worden. Das Berliner Bild zeichnet sich durch die tiefe Färbung und frische Durchführung der Landschaft aus. — Den früheren zwanziger Jahren muss das männliche Bildnis (88) der fürstlichen Sammlung zu Donaueschingen, den späteren zwanziger Jahren dasjenige eines Herrn mit der Kette des goldenen Vliesses (87) bei Herrn Schlosshauptmann von Cranach angehören. — Das sprechend gezeichnete, in feiner, lebhafter Farbenstimmung durchgeführte Bildnis des Brandenburger Kurfürsten Joachim I. (48) aus der Bayreuther Bibliothek gehört zu den wirkungsvollsten der Ausstellung; doch geben die liegenden Flügel des Schlangenzeichens, die zur Jahreszahl 1529 nicht stimmen, zu Zweifeln Anlass. Entweder ist die Inschrift erst nach 1537 aufs Bild gesetzt oder es ist die spätere Wiederholung eines nicht erhaltenen Bildes von 1529. Sieht man die Einzelheiten, z. B. die Haarbehandlung daraufhin an, so erscheint dieses wahrscheinlicher als jenes. — Von den ausgestellten Bildnissen Luthers und der Katharina von Bora aus dieser Zeit kann ich mit völliger Sicherheit kaum ein einziges als eigenhändiges Werk des alten Cranach anerkennen, am ersten den leider nicht in ursprünglicher Frische erhaltenen Kopf von 1525 aus der Lutherhalle zu Wittenberg (21; Abb. 40). Gerade die Bildnisse der sächsischen Fürsten und Reformatoren wurden ja auch unzählige Male in Cranach's Werkstatt bestellt und ausgeführt. Sicher eigenhändig und, wenn auch stumpf und firnislos, so doch wohl erhalten, sind die Wartburgbildnisse von Luthers Eltern (35 und 36), die der alte Cranach 1527 (Abb. 41 und 42) in Wittenberg gemalt hat. Von dem, was er in diesen derben deutschen Köpfen sah, hat der Meister dem Beschauer nichts verschwiegen, aber er hat auch nichts hinzugesetzt. Mehr idealisiert erscheint dagegen wieder das anmutige kleine Tübinger Damenbildnis von 1527 (38), das der alte Meister selbst ausgeführt haben muss. Der auffallenden Härte und Schwarzschattigkeit der Bildnisse Georgs des Bärtigen gegenüber (64, 120), die um 1534 entstanden sind, erscheint es mir zweifelhaft, ob der alte Cranach, abgesehen von dem Bildnis auf dem Meissener Flügelaltar (61), überhaupt eins von ihnen eigenhändig gemalt hat.



Abb. 37. Männliches Bildnis von 1526. Heidelberger Schloss-Sammlung. Photographie Tamme.



Abb. 38. Prinz Severin. Darmstadt, Se. kgl. Hoheit der Grossherzog. Photogr. Tamme.

Dass das Jahr 1537 einen grossen Umschwung in Cranach's Leben und Werkstatt brachte, ist nachgerade allgemein bekannt. Hans Cranach war in Bologna gestorben, der jüngere Lukas trat, 22 Jahre alt, als Mitmeister in die Werkstatt seines Vaters ein. Dieser wird, nachdem er Bürgermeister seiner Adoptiv-Vaterstadt geworden war, die Ausführung der immer zahlreicher aus allen Gegenden Deutschlands einlaufenden Bestellungen um so lieber seiner Werkstatt überlassen haben, als sein jüngerer Sohn Lukas es verstand, sie in seinem Sinne zu leiten. In dem neuen Werkstattszeichen, das Vogelflügel an die Stelle der Fledermausflügel der Schlange setzte, kam die Neuordnung der Dinge sicher zum Ausdruck. Es ginge aber viel zu weit, anzunehmen, dass der alte Cranach nunmehr völlig aufgehört habe, selbst zu malen. Wäre das der Fall, so würde es sich bei allen Cranach'schen Bildern, die das Zeichen mit dem liegenden Flügel tragen, nur noch um die Frage handeln, ob es eigenhändige Werke des jüngeren Lukas Cranach oder Arbeiten aus dessen Werkstatt sind. Jüngere Forscher scheinen geneigt zu sein, zu dieser früher einmal verbreiteten Ansicht, der besonders Scheibler entgegen getreten war, zurückzukehren. Allein es ist durchaus unwahrscheinlich, dass der alte Cranach 1537 den Pinsel ganz niedergelegt haben sollte. Sind auch doch noch Quittungen seiner Hand aus den vierziger Jahren vorhanden, in denen er bekennt, Zahlungen ›auf arbeit die ich gemacht hab‹, erhalten zu haben. Es kann sich bei der Unterscheidung der mit liegenden Schlangenflügeln versehenen Werke des jüngeren und des älteren Cranach also wieder nur um stilistische Merkmale handeln. Diese sind im ersten Jahrzehnt der Thätigkeit des jüngeren Lukas, in denen er sich erklärlicher Weise so eng wie möglich an die Art seines Vaters anschloss, natürlich noch spärlich gesäet. Doch meint man die beiden Hände gleich von 1537 an zu unterscheiden, zumal in den verschiedenen Bildern der Passionsfolge, die sich teilweise im Berliner Schlosse, teilweise in der Berliner Galerie befinden. Als Kennzeichen der erwachenden Selbständigkeit des jüngeren Lukas seit den vierziger Jahren, glaube ich, bis ich eines anderen belehrt werde, nach wie vor mit Scheibler eine dünnflüssigere, manchmal bräunlichere Malweise, eine leerere Modellierung, eine glattere Umrisssprache, eine mehr zum Ton als zur Vollfarbigkeit neigende Farbensprache gelten lassen zu müssen. Erst nach dem Tode seines Vaters (1553) entwickelt er sich, von dieser Grund-



Abb. 39. Kardinal Albrecht von Brandenburg. Berlin, Vorrat der Kgl. Gemälde-Galerie. Photographie Tamme.

lage ausgehend, durch selbständige Naturbeobachtung und durch Vervollkommnung und Kräftigung seiner stets flüssiger bleibenden Pinselführung zu dem Bildnismaler von grosser Bedeutung, wie wir ihn in seinen besten Werken kennen lernen. Die Cranach-Ausstellung hatte, da ihr Selbstbeschränkung notwendig war, sich nicht eigentlich die Aufgabe gestellt, das Material zur Scheidung der Werke des älteren und des jüngeren Lukas Cranach herbeizuschaffen. Auch ist diese Scheidung als wissenschaftliche Frage erst durch die seither erfolgten Veröffentlichungen Flechsig's wieder aufgeworfen worden. Übrigens wurde angenommen, dass in der Dresdener Galerie durch die Bilder »Elias und die Baalspriester« von 1545, die Kreuzigung von 1546, die grossen Pygmaenbilder von 1551 und das Doppelbildnis des Kurfürsten Moritz und seiner Gemahlin Agnes von 1559 die Entwicklung der Kunstweise des jüngeren Lukas aus derjenigen des älteren Lukas Cranach heraus genügend veranschaulicht werde.



Abb. 40. Bildnis Luther's von 1525. Wittenberg, Lutherhalle. Photographie Tamme.

Von den wenigen Bildern der Cranach-Ausstellung, die eine spätere Jahreszahl als 1537 tragen, ohne offenkundig vom jüngeren Meister herzurühren, halte ich die Verspottung Christi (68) von 1538 bei Herrn Konsul Weber in Hamburg und das männliche Bildnis (69) von 1544 bei Herrn Geheimrat von Kaufmann in Berlin nach wie vor für eigenhändige Werke des älteren Meisters, wogegen es mir nicht unwahrscheinlich erscheint, dass die blasse Darstellung Kaiser Karl's V. von 1548 aus dem Schweriner Museum (70), deren Behandlung schon an jenes Dresdner Doppelbildnis von 1559 erinnert, vom jüngeren Lukas ausgeführt sei. Dagegen hat das unbezeichnete, tüchtige und sprechende Bildnis Karl's V., das Mr. Alb. Joliet in Dijon der Ausstellung gütigst überlassen, mit der Cranach'schen Werkstatt überhaupt nichts zu thun. Schon das Eichenholz, auf das es gemalt, weist es in die niederländische Schule.

Von den mit der Vogelflügelschlange bezeichneten, aber nicht datierten Gemälden, ist die »Caritas« der Mad. Errera in Brüssel (94) ein hübsches Beispiel dieser Cranach'schen Gestaltung, die wieder keinen anderen Zweck hat, als auf landschaftlichem Grunde ein nacktes Weib mit nackten Kindern zu zeigen. Die Eigenhändigkeit des Bildes aber möchte ich nicht eben beschwören. Das anmutige, wenn auch etwas »akademische« grosse »Parisurteil« (95) der Gothaer Galerie dagegen halte ich für ein eigenhändiges Werk des älteren Lukas aus der Zeit um 1540. Schwerer ist die Beurteilung des mit der Vogelflügelschlange bezeichneten, landschaftlich ungemein reizvollen »Hl. Hieronymus in der Wildnis« (92) aus dem Ferdinandeum zu Innsbruck. Für eigenhändig halte ich das Bild unbedingt. Die Durchführung aller Einzelheiten im Vordergrunde der Landschaft erinnert noch an des Meisters frühe »Ruhe auf der Flucht« (1). Jedenfalls hat der sog. »Pseudogrünewald« niemals eine ähnliche Landschaft gemalt. Auch der Faltenwurf des blauschattigen Linnengewandes des Heiligen erinnert an jenes frühe Bild. Die Formengabe im Nackten der Heiligen und die flüssige tonige Modellierung seines Fleisches weisen dagegen auf eine erheblich spätere Zeit hin. Das Schlangenzeichen mit liegenden Flügeln gehört sogar der Zeit nach 1537 an. Die Echtheit dieses Zeichens wird jedoch lebhaft bestritten; und wenn es auch, wie ich höre, einer scharfen Untersuchung in München Stand gehalten hat, so bleibt seine Form dennoch verdächtig. Wenn ich, ehe ich das Bild gesehen, in meinem Verzeichnis die Möglichkeit offen liess, dass es der Innsbrucker Spätzeit des Meisters angehöre, so folgte ich Anregungen, die von anderer Seite ausgingen. Nach 1530 ist das anziehende Bild schwerlich entstanden. — Auch der Magdeburger Flügel mit dem hl. Paulus (91) ist schwer unterzubringen. Er zeigt den Heiligenschein der Cranach'schen Altäre der zwanziger Jahre, aber das Werkstattszeichen, das erst nach 1537 aufkam, ist jedoch wohl gut genug für des Meisters eigene Hand. — Die kleine Magdeburger Madonna mit dem späten Zeichen (97) halte ich dagegen im besten Falle für ein Werk des jüngeren Lukas, dem ich ja auch schon im Katalog das treffliche unbezeichnete Bildnis (165) bei Herrn Maler Wilhelm Luk. von Cranach in Berlin zurückgegeben habe. — Die ausgestellten Stücke des grossen, 1539 bestellten Schneeberger Altares, den

Waagen für ein Hauptwerk Chranach's erklärte, während es von Schuchardt in die Acht gethan worden, kann ich nicht für so schlecht halten, wie sie in der Regel gemacht werden. Die geringere Sorgfalt und die dekorativere Durchführung, die ein so grosses Werk erheischte, zugegeben, kann ich gerade nach diesen Proben eine eigenhändige Beteiligung des alternden Meisters an der Herstellung dieses Altars nicht für ausgeschlossen halten. Doch mögen Gesellen das meiste daran gethan haben.

Von den unter dem Namen des jüngeren Lukas Cranach ausgestellten Werken zeigt das Moritzburger Jagdstück (160), wie ich hier berichtigend erwähnen möchte, nicht wie der Katalog angiebt, das Schloss Stolpen, sondern das Schloss Zschopau im Hintergrunde. Auf der Höhe seines Könnens aber zeigen den jüngeren Lukas nur seine ausgestellten Bildnisse. Zwischen des älteren Cranach grossen Bildnissen Herzog Heinrich's des Frommen und seiner Gemahlin (6 und 7) von 1514 und des jüngeren Cranach grossen Bildnissen des Kurfürsten August und seiner Gemahlin (163 und 164) von 1565 — sie hingen, nur durch eine Thür getrennt, an derselben Wand — liegt ein volles halbes Jahrhundert. Die Bildnisse von 1565 zeigen aber, mit denen von 1514 verglichen, auch deutlich den Wandel des künstlerischen Geschmackes, der sich in diesen fünfzig Jahren vollzogen. Die beiden älteren lebensgrossen ganzen Bildnisgestalten heben sich raumlos vom schwarzen Grunde ab, obgleich die Schlagschattenansätze auf dem Stückchen Fussboden, das unter dem schwarzen Grunde dargestellt ist, beweisen, dass die räumliche Behandlung schon 1514 nicht unbekannt war. Dazu verraten diese Bildnisse bei aller realistischen Lebendigkeit der Köpfe eine gewisse Eckigkeit in der Auffassung und Herbheit in der Behandlung, die noch ans 15. Jahrhundert erinnern. Das prächtige, dreiundzwanzig Jahre später vom alten Cranach gemalte lebensgrosse Bildnis Heinrich's des Frommen (66) aus der Dresdner Galerie wirft schon einen vollen Schlagschatten hinter sich auf den roten Grund, von dem es sich abhebt, ist im übrigen aber noch nicht in eine räumlich aufgefasste Umgebung gestellt. Jene lebensgrossen Bildnisse des jüngeren Cranach aber, denen die beiden liebenswürdigen Bildnisse der Kinder August's (161 und 162 Abb. 43 und 44) aus dem Moritzburger Schlosse sich in derselben Art anschliessen, erscheinen bereits in voll räumlicher Auffassung. Sie stehen, von Licht und Luft umflossen, vor architek-

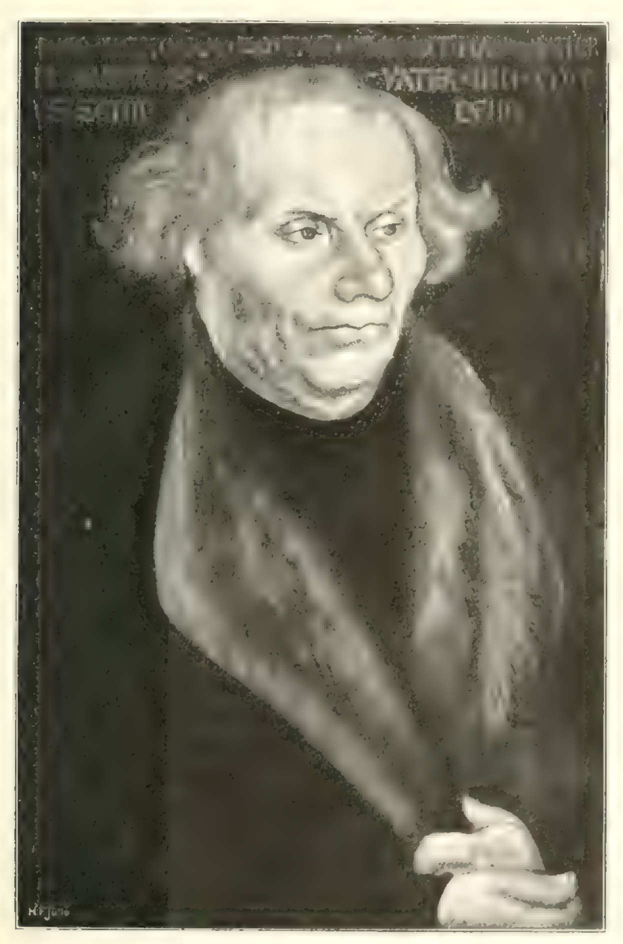


Abb. 41. Luther's Vater.



Abb. 42. Luther's Mutter.

Wartburg. Photographie Tamme.

tonischem Grunde, auf den sie mächtige Schlagschatten werfen. Zugleich sind sie mit jenen reineren Umrissen gezeichnet, mit jener flüssigeren Pinselführung gemalt, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts Gemeingut der europäischen Malerei geworden waren, in der Geschichtsmalerei jedoch als Nachahmung und Manier empfunden werden, während sie der Bildnismalerei, der das Heilmittel »Natur« stets zur Seite steht, erst den Anschein voller Lebenswahrheit verleihen.

Wenn die Cranach-Ausstellung auch kein anderes Ergebnis gehabt hätte, als die Möglichkeit geboten zu haben, die besten Leistungen einer angesehenen deutschen Malerwerkstatt des sechzehnten Jahrhunderts durch volle sechzig Jahre hindurch zu verfolgen, so hätte sie ich glaube das sagen zu dürfen schon ihre Schuldigkeit gethan. In wie weit ihre Ergebnisse in Bezug auf wissenschaftliche Sonderfragen reichen, darüber scheinen die Ansichten auch nach diesen Erörterungen etwas auseinanderzugehen. Für mich liegt, wie gesagt, ihr Hauptergebnis in der Klärung der Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit des älteren Cranach von 1504 bis 1520. Die Lösung der Pseudogrünewald-Frage hat sie nur insofern gebracht, als sie die Ansicht widerlegt hat, dass besondere fremde Schulen und fremde Einflüsse hinter den sog. Pseudogrünewald-Bildern zu suchen seien, vielmehr deren Cranachischen Charakter bestätigt hat. Unter denjenigen Bildern dieser Art und unter den übrigen späteren Bildern, die allem Anschein nach nicht vom älteren Lukas Cranach selbst gemalt sind, die Hände verschiedener mit Namen zu nennender Meister herauszufinden, aber ist bis jetzt nicht gelungen. Wenn andere in dieser Beziehung glücklicher sind als ich, werde ich das neidlos anerkennen. Nur müssen sie uns nicht durch die Betonung von Ähnlichkeiten in gleichgültigen Zufälligkeiten und Äusserlichkeiten, sondern durch künstlerisch und stilkritisch zwingende Gründe zu überzeugen suchen. Bis dahin möchte ich behaupten, dass die Aufgabe, in jedem Bilde der Cranach'schen Werkstatt die Hand oder die Hände bestimmter Söhne, Schüler oder Gesellen des Meisters herauszufinden, durch die Art des Betriebes in jener Werkstatt für die Nachwelt unlösbar geworden ist. Oft haben offenbar verschiedene Hände an dem gleichen Bilde gemalt. Mir scheint die gleiche Hand manchmal nur in den Gewändern, manchmal nur in den Köpfen, manchmal nur in der Landschaft verschiedener Bilder hervorzutreten. — Der alte Lukas Cranach hat offenbar alles gethan, was in seiner Macht stand, die Nachforschung nach der Vaterschaft an jedem einzelnen Bilde zu erschweren, ja, oft unmöglich zu machen. Wir werden uns also nach wie vor begnügen, nur die besten Werke für eigenhändig oder wesentlich eigenhändig zu erklären, das Ungewisse und mit den jetzigen Mitteln Unwissbare aber offen als solches zu bezeichnen. Hypothesen sind in der Kunstgeschichte ebenso unentbehrlich wie in den übrigen Wissenschaften. Doch pflegt keine Wissenschaft ihre Hypothesen so unverfroren für erwiesene Thatsachen auszugeben wie die unsere. Es wäre auch ein Erfolg der Cranachausstellung, wenn sie uns lehrte, schärfer als bisher zwischen Vermutetem und Erwiesenem zu unterscheiden.



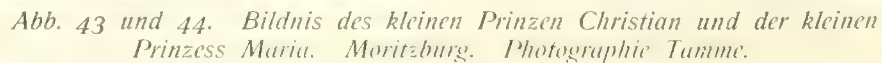


Abb. 43 und 44. Bildnis des kleinen Prinzen Christian und der kleinen Prinzess Maria. Moritzburg. Photographie Tamme.

EIN WERK DES MEISTERS VON FLÉMALLE IN DER GALERIE ZU AIX

NACHDEM in jüngster Zeit auf den grossen Anonymus des niederländischen Quattrocento, den Meister von Flémalle, durch die geistvollen Artikel von Tschudi's und die — freilich unhaltbare — Rogierhypothese Firmenich-Richartz' so nachdrücklich die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist, wird die Auffindung eines noch unbekannten Werkes dieses Malers gewiss einigem Interesse begegnen. Dasselbe befindet sich, etwas abseits von der grossen Rhonestrasse, in der Galerie von Aix, wo es als Werk der Flämischen Schule des 15. Jahrhunderts eingereiht ist. Es wird noch eingeschlossen von dem alten Rahmen, auf dessen unterer Leiste ein Wappen eingemalt ist (rot und goldgestrifter Balken in schwarzem Feld). Dasselbe bezieht sich vermutlich auf den Prior des Augustinerklosters, den man auf dem Bilde unter freiem Himmel, in einem durch Rasenbänke abgetrennten Bezirk knieen sieht. Er ist in Dreiviertelansicht vom Rücken gezeigt und wendet sich nach links hinüber, wo der hl. Petrus mit der Papstkrone auf dem Haupte würdevoll auf einem Faltstuhl Platz genommen hat. Gegenüber hat sich auf der Rasenbank der Schutzheilige des Priors, der hl. Augustin, niedergelassen und in Lektüre vertieft. Zu Häupten dieser drei ist als Vision auf einem von Wolken getragenen, marmornen Hochsitz die Jungfrau, ihr Kind im Arm, erschienen.

Das Thema, das dem Maler gegeben war, war nicht sonderlich geeignet, hinsichtlich der Motive seine Erfindungsgabe anzuregen. Die Existenzbedingung dieses Andachtsbildes war die architektonische Ruhe. Daraus erklärt sich die an Phlegma streifende Gelassenheit der Gestalten, die im Vergleich mit andern Werken des Meisters auffallen mag. Selbst das Christuskind, das sonst so munter auf dem Schoss der Mutter tollt, hat sich hier sanft in den Arm nehmen lassen und weiss nicht recht, ob es diese behagliche Lage aufgeben und nach der Nelke greifen soll, welche Maria in ihrer Rechten hält. Man bedenke übrigens, wie etwa auf dem Petersburger Bildchen die Ruhe von Mutter und Kind seltsam kontrastiert zu der strafenden Handlung, die an dem ungezogenen Buben vorgenommen werden soll.

Ebensowenig darf eine andere, technische Beobachtung befremdlich erscheinen: der obere und untere Teil des Bildes haben zwei verschiedene perspektivische Konstruktionszentren. Das erklärt sich wohl daraus, dass eine kanonisch richtige Darstellungsweise bei der auch sonst vom Meister beliebten Höhe des untern Augenpunktes eine seltsame Verkürzung des Thrones der Maria und somit einen unliebsamen Linienzwang hervorgerufen hätte, wie er bei der Kleinheit des Bildes (31×48 cm) und der als scharfes Nahbild gefassten Darstellung unangemessen gewesen wäre. Der Künstler hat hier — was ein streng gesonnener italienischer Quattrocentist wohl kaum vermocht — seine durch andere Bilder bezeugten veristischen Neigungen zurückgedrängt — zumal ihm hier ein anderes Moment das Wort redet: die Unabhängigkeit der beiden Teile des Bildes kommt dem visionären Charakter der oberen Partie zu gute.

Im übrigen wird das Auge, wohin es blickt, nur Beweise für unsere Taufe entdecken.

Das längliche Oval, das das Antlitz der Maria umgrenzt, die breite Stirn, welche durch das schlicht gescheitelte, unter dem Diadem hervorquellende Haar eingeengt wird, die feine, leichtgebogene Nase, das kleine, aber energische Kinn kennen wir von den sonstigen Madonnendarstellungen des Künstlers her. Man vergleiche besonders das Petersburger Bild. Auch die reichen Faltenmassen, zu denen der Maler das blaue Kleid der Jungfrau und das rote, über den Thron gebreitete Tuch gebauscht hat, entsprechen ganz seiner Gewohnheit. Dem Christuskind mit seinem Lockenköpfchen und den grossen hellen Augen begegnen wir — gerade auch mit dieser Haltung



Madonna des Meisters von Flémalle in der Galerie zu Aix. Photographie von Charles Heiricis-Aix.

der Händchen und Füsschen — auf manch anderm Werke des Künstlers wieder. Der hl. Petrus erinnert bald an den Mausefallenfabrikanten des Mérodealtars, bald an die Gestalt Gott Vaters auf den Dreifaltigkeitsbildern der Petersburger und Frankfurter Galerie. Der lesende hl. Augustin lässt besonders an die hl. Barbara im Prado, und die hl. Magdalena in London denken: auch hier diese eigentümliche Neigung des Kopfes, wodurch die Gestalt nicht recht in den Raum zu sitzen kommt. Bedeutsam ist ferner, dass der Künstler die Figur des Priors vom Rücken zeigt — für eine Porträtdarstellung gewiss befremdlich. Aber wir begegnen dieser Neigung, das Bild nach vorn hin abzuschliessen, öfters beim Meister von Flémalle.

Auf kleinere Züge, wie die Identität des Ornamentes an der Mitra des Petrus mit dem an der Krone Gott Vaters auf dem Dreieinigkeitsbild in Frankfurt — die kleinen Figürchen der Ecclesia und Synagoge auf dem Thron der Maria, symbolisch-dekorative Motive, wie man sie gerade bei diesem Maler oft antrifft, sei nur nebenbei aufmerksam gemacht.

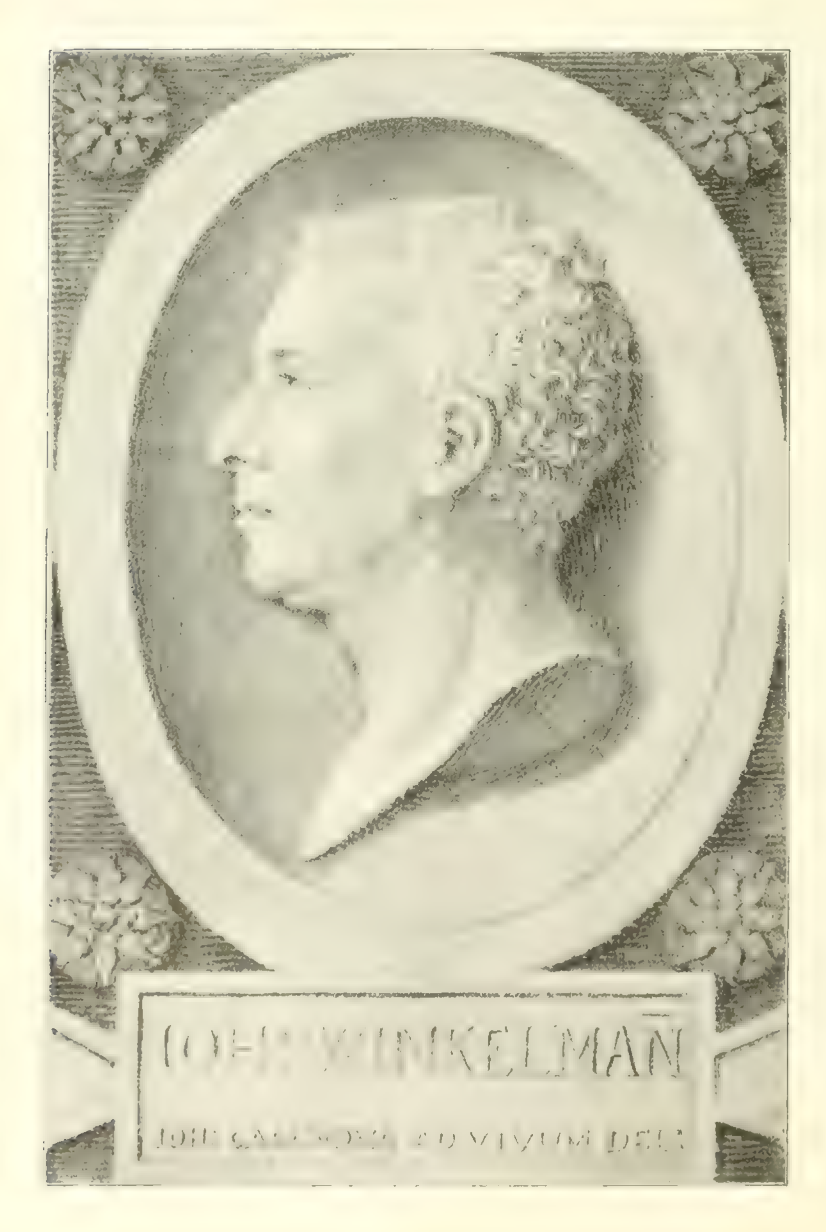
Schliesslich die Landschaft! Auch die kennen wir in ähnlicher Weise aus andern Werken des Meisters. Man sehe vor allem »die Anbetung der Hirten« in Dijon. Auch hier wieder in hügeligem Gelände eine Stadt mit Wall und Türmen, die sich im Graben spiegeln. Links streben Reiter dem Thore zu, an Feldern vorbei, wo Landleute arbeiten — rechts ziehen andere aus der Stadt die Strasse hinauf, die über die Hügel führt.

Zu besonderen Lichteffekten war dem Künstler, den wir als einen der grössten Pleinairisten seiner Zeit und seiner Heimat jetzt kennen gelernt haben, auf unserm Bilde keine Veranlassung gegeben. Das gleichmässige klare Licht eines Sommertages breitet sich über der Landschaft aus. Ohne dass damit indes Nüchternheit heraufbeschworen würde. Der Meister des Helldunkels verleugnet sich nicht. Man sehe nur die Gruppe der Maria und des Kindes.

Bliebe nur noch die chronologische Einordnung des Bildes, der sich aber bei dem jetzigen Stand der Forschung noch grosse Schwierigkeiten in den Weg stellen. Vermuten dürfen wir, dass es der mittleren Zeit des Künstlers angehört. Dahin weisen schon die fein ausgebildete Gebärdensprache und die damit zusammenhängende Neigung zu feinknochiger Fingerbildung, sowie auch das den hellfarbigeren Bildern der späteren Zeit sich nähernde Kolorit, während der Lichtcharakter sich noch fern von der Virtuosität des Bildes in Dijon etwa hält. Am nächsten scheint ihm das Petersburger Bild zu stehen.

FELIX WITTING.

NOCHMALS DIE BILDNISSE WINCKELMANN'S



IM letzten Jahrgange dieser Zeitschrift (S. 154 ff.) sind im Anschlusse an die Besprechung eines auf der Leipziger Universitätsbibliothek befindlichen, als Porträt Winckelmann's gedeuteten Gemäldes die Bildnisse dieses Gelehrten aufgezählt worden, die wir heutigen Tages noch nachweisen können. Unter ihnen wurde auch eine Zeichnung von Giovanni Battista Casanova, dem Bruder des bekannten Abenteurers, genannt, von der einst Otto Jahn behauptet hatte, sie sei wegen der starken Abweichungen von allen anderen Porträts erst als der Künstler nach Dresden übergesiedelt sei (also nach dem Jahre 1764), aus dem Gedächtnis gezeichnet oder etwas willkürlich stilisiert worden. Die Zeichnung selbst galt als verschollen. Bekannt war nur der nach ihr von dem Venezianer Bartholo Folin, der eine Zeit lang auch in Dresden thätig war und im Auftrage von Casanova daselbst wohl gearbeitet haben mag, angefertigte Stich, der im Jahre 1766 als Titelblatt der »Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste« (III. Bandes I. Stück) erschien. Ein entstellter, auf kleines Format reduzierter Nachstich befindet sich innerhalb der Titelvignette, welche die im Jahre 1776 in Wien erschienene Geschichte der Kunst des Altertums schmückt. Welch elende Machwerke beide Stiche sind, zeigt das vor einigen Wochen wieder zum Vorschein gekommene Original, eine feine, wie man sieht, für die Vervielfältigung durch den Stich angefertigte Bleistiftzeichnung, von der wir eine getreue Nachbildung dem Leser

hier nicht vorenthalten wollen. Diese Zeichnung befand sich in dem Besitze des verstorbenen Dr. Martin Schubart in München, dessen Sammlungen Ende Oktober dieses Jahres versteigert worden sind. Das Blättchen wurde vom Kupferstichkabinett des Leipziger Museums erworben. Zu seiner Geschichte sei bemerkt, dass briefliche Nachrichten, die von Winckelmann selbst stammen, seine Entstehung in das Jahr 1764, Frühjahr oder Sommer, verweisen. Casanova, der bekanntlich an den Abbildungen von Winckelmann's Monumenti inediti hervorragenden Anteil gehabt hat, hat sich über ein Jahr mit dem Plane getragen, ein Bildnis Winckelmann's zu zeichnen. Ursprünglich war es für Herrn von Berg bestimmt, dem Winckelmann am 22. März 1763 nach Paris schreibt: »Künftigen Posttag werde ich suchen, Ihnen mein Profil, von Casanova gezeichnet, zu schicken.« Aber das Bild war nicht fertig geworden, denn in einem Briefe vom 21. Juni heisst es: die Kupfer (zu den Monumenti) sind zur Hälfte fertig geworden, weil Casanova mit aller Bequemlichkeit zu arbeiten liebt. Es wird ihm angenehm sein, Nachricht und Gruss von Ihnen zu bekommen, und wenn mein Bildnis wird gezeichnet und gestochen sein, soll Ihnen die Zeichnung bleiben.« Dazu scheint es indessen nicht gekommen zu sein. Casanova verliess im September Rom, um einem Ruf nach Dresden zu folgen. Vor seiner Abreise, jedenfalls im Jahre 1764, wird er die Zeichnung, die er vermutlich für sich behielt, noch geliefert haben. Denn wir haben keine Ursache, an der Wahrheit der Unterschrift »ad vivum delineavit« nur im geringsten zu zweifeln. Auch Otto Jahn, der lediglich nach dem besonders um Mund, Nase und Stirn stark abweichenden, übrigens sehr plumpen Stiche urteilen konnte, würde angesichts des Originals keinen Zweifel daran haben. Wir haben thatsächlich ein getreues Bildnis Winckelmann's vor uns, das um deswillen unsere Beachtung verdient, als man dem Porträt von der Angelika Kauffmann aus bekannten Gründen wohl nicht allzugrosse Wahrheit nachrühmen darf und das bekannte Bildnis von Anton Maron, Mengs' Schwager, in seiner Auffassung wenig anmutet. Ich glaube, die Züge, die uns Casanova zeigt, lassen sich, soweit hier überhaupt Vergleiche möglich und statthaft sind, mit denen der übrigen Bildnisse sehr wohl vereinigen: besonders auffallend ist das bei der energischen Bildung des Mundes und der leicht gebogenen Nase. Nur in der Haarpartie dürfte Casanova wegen der äusseren Wirkung, die er beabsichtigte, vom Leben abgewichen sein. Denn Winckelmann's Haupthaar hatte sich beizeiten gelichtet; er trug in den letzten Lebensjahren eine Perücke oder, wenn er diese abgelegt hatte, eine turbanartige Mütze, wie wir sie z. B. auf dem Maron'schen Bildnisse erblicken. Übrigens dürfte die Zeichnung Casanova's bei der Ausgestaltung der Züge, wie wir sie bei den bekannten Porträts Winckelmann's (z. B. der Büste im kapitolinischen Museum, in Villa Albani und in dem Relief am archäologischen Institut in Rom) finden, nicht ohne Einfluss gewesen sein.

JULIUS VOGEL.

ZU UNSERN RADIERUNGEN

Max Roeder. Gärten, Prachtbauten, Gebirge. Das ist mit drei Worten der Inhalt der drei Strophen, in welchen Goethe das »Land, wo die Citronen blühn«, schildert. Gärten, Prachtbauten, Gebirge, das ist auch der Inhalt der Bilder von Max Roeder, welcher als Künstler jenes Land »kennt« wie wenige andere. Der Zug ewiger Sehnsucht, der durch das Goethe'sche Gedicht geht, liegt auch in seinen Gemälden und verleiht ihnen häufig etwas schwermütiges, was noch dadurch gesteigert wird, dass der Künstler mit Vorliebe den Verfall einstiger Herrlichkeit schildert.

Er führt uns zu den Resten eines halb in der Erde steckenden, in einsamer Landschaft am Rande eines Haines liegenden antiken Amphitheaters. Die Marmorstufen sind überwuchert von Büschen und Blumen, die sich aus den erweiterten Fugen hervordrängen, die Arena ist in einen Sumpf verwandelt, der giftige Dünste aushaucht und giftgrüne Pflanzen hervorbringt. — Am waldigen Bergeshang, vor einer trüben Wasserlache erheben sich die bemoosten Ruinen eines antiken Prachtgebäudes, dessen buntfarbige Säulen, dessen edles Gebälk, dessen kassettierte Tonnengewölbe von einstiger Herrlichkeit erzählen, ein Marmortriton stösst in sein Horn, aber weder Schall noch Wasserstrahl dringt daraus hervor; nur hin und wieder wird die Stille unterbrochen durch das Herabfallen zerbröckelten Gesteins. — Am Gestade des Meeres auf vorspringendem Felsblock hat einst eine glänzende Villa gestanden. Verschollen und vergessen sind ihre Bewohner, nur noch ein Haufe ausgebrannter Trümmer ist zu erkennen; dichter Baumwuchs beschattet sie. Mit schweren Wolken bedeckt sich der Himmel, bald wird der Sturm beginnen zu heulen und das Meer zu rollen, dann wird sich der Aufruhr in der Natur passend einen mit dem Bilde der Zerstörung durch Menschenhand. — Oder der Künstler geleitet uns, wie auf unserer Radierung, in einen Pinienhain, welchen ein träger Wasserfaden langsam durchzieht und dessen Ferne hinter einer sonnenbeglänzten Lichtung in zartem Dämmer verschwimmt. Wir wandern träumend einher, und plötzlich stossen wir auf einen kleinen Marmoraltar, ein einsames Denkmal antiker Kultur. — Dann wieder führt er uns in jene verlassenen Parks, die einst von der bunten Gesellschaft der Renaissance oder des Barockzeitalters belebt wurden, wo hohe Cypressen schlank emporschiessen, Palmen ihre Wipfel in der lauen Luft wiegen und das, seinem wilden Wachstum frei überlassene Gebüsch mit hundertfarbigen üppigen Blüten bedeckt ist, wo das eintönige Plätschern halbzerstörter Springbrunnen die schwermütige Melodie von dem Hinwelken ganzer Geschlechter singt. — Dann wieder zaubert er das ganze Leben der Antike herauf. Wir treten in einen dunkeln heiligen Hain, dessen tausendjähriger Baumwuchs umrankt ist von üppigen Schlingpflanzen, wo an einem marmorumrahmten, durch wasserspeiende Gesichtsmasken gespeisten Weiher ein Götterbild ruhig und gross aufragt, ein Opferfeuer auf dem Altar lodert und ein Jüngling in stummer Betrachtung davor sitzt. — Glühende Hitze lagert über der Sommerlandschaft, aber im schattigen Walde ist es kühl, Jünglinge und Mädchen tanzen zum Klange des Tamburins, und lauschend ist eine Nymphe aus dem Weiher vor der Felsenhöhle aufgetaucht. — Aber auch weite Landschaftsbilder mit breiter Meeresfläche und ragenden Bergen rollt der Künstler vor uns auf. So führt er uns an die Südspitze Italiens und lässt uns über die zerklüftete Felsenküste und die Meerenge der Charybdis hinüberschauen zu dem schneebedeckten Gipfel des Ätna, dessen majestätische Linie das ganze Bild beherrscht.

Max Roeder's Anschauung der südlichen Natur wäre wohl kaum möglich ohne den Vorgang Böcklin's, und doch ist er weder als ein Schüler noch als ein Nachahmer dieses Meisters zu betrachten. Aber er ist durch ihn angeregt worden zu der kraftvollen Auffassung des saftstrotzenden Lebens, der Erkenntnis und Wiedergabe der heroischen Grösse und der tiefgründigen Poesie in der italienischen Natur, die so unendlich viel wahrer sind, als jenes rosa Zuckerlicht und jene schwärmerisch opernhafte Auffassung, in welcher man früher den Süden darzustellen pflegte. Die persönliche Note, welche er dabei anschlägt, ist ganz sein eigen. Anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt, ist er in den Jahren von 1886—1888 durch die Schule Paul Nauen's in München gegangen und hat von dessen bedeutendem Lehrtalent Vorteil gezogen. Dann aber hat er sich erst in Rom, wo er seither lebt, zu seinem eigentlichen künstlerischen Charakter entwickelt, indem er sich mit ganzer Persönlichkeit den starken Eindrücken der italienischen Natur hingab und sie selbständig mit vollem Herzen und feinfühligem Auge gleichzeitig gross und intim aus sich wieder heraus schuf. Max Roeder ist 1866 in München-Gladbach geboren, steht also noch in jungen, verheissungsvollen Jahren.

Z.

BÜCHERSCHAU

Friedrich Schneider, *Denkschrift zur Herstellung des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses zu Mainz*. Dazu ein Anlagenband: Ansichten und Pläne. Mainz 1898.

Der diesjährige Reichshaushaltsétat hat zum erstenmal auch grössere Bewilligungen für Zwecke der historischen Kunst gebracht, die mit der archäologischen Wissenschaft nichts zu thun hatten — ausser dem Zuschuss für Steinmann's grosses Sixtinawerk auch den Betrag von 300000 M. in einzelnen Raten für die Wiederherstellung des kurfürstlichen Schlosses in Mainz. Man hat in beiden Fällen den Mangel eines Systems getadelt, gefragt, nach welchen Grundsätzen eigentlich diese Subventionen erteilt worden sind — übervorsichtige Warner haben auch auf den bedenklichen Präcedenzfall hingewiesen. Mich dünkt, wir thun besser, uns neidlos der beiden Bewilligungen zu freuen und zu hoffen, dass dieser Einzelfall ein wirklicher Präcedenzfall werde. — Dass für das Mainzer Schloss ein so hoher Betrag eingesetzt wurde, das ist nicht zum geringsten Teil der glänzenden Befürwortung zu danken, die das Herstellungsprojekt in der klassischen Denkschrift des Prälaten Dr. Friedrich Schneider, des berufenen Geschichtsschreibers und Fürsprechers der Mainzer Denkmäler, gefunden hat. Alle Momente, die die künstlerische Bedeutung, die historische Vergangenheit des Schlosses, die Stellung von Mainz als exponierter Vorort, die Verwendung des Schlosses für Reichszwecke als Sitz des Römisch-Germanischen Centralmuseums an die Hand gaben, sind hier klug und bedachtsam verwertet. Die Denkschrift bietet aber zugleich eine eingehende mit einem reichen Quellenmaterial ausgestattete baugeschichtliche Untersuchung über das Schloss und seine Nachbargebäude und damit eine neue Beleuchtung eines ganzen wichtigen Abschnittes aus der Geschichte der deutschen Renaissance und das macht einen Hinweis auf die Schrift auch an dieser Stelle erwünscht. Der Prachtbau, der jetzt in Mainz den Namen des kurfürstlichen Schlosses führt, war nur ein kleiner Teil der ehemaligen Burganlage. Der Hauptstock, die spätgotische Martinsburg, ein merkwürdig geschlossener, unregelmässiger, massiver Bau, Schweizer und Südtiroler Burganlagen viel näher stehend als rheinischen, war auf Napoleons Befehl zwischen 1807 und 1809 niedergelegt worden, der reichgegliederte vielgiebelige Renaissancebau Erzbischof Daniel Brendel's von Homburg vom Jahre 1555 mit der anstossenden St. Gangolphskirche in den Jahren 1814 und 1815. So blieb nur der neue Bau erhalten, der die Verbindung zwischen den beiden Teilen dargestellt hatte. Die Entstehung dieser Anlage, des heutigen Schlosses, ist durch Schneider's Untersuchungen klar gestellt: er ist erst unter Erzbischof Georg Christian von Greifenklau nach 1627 begonnen, von seinem Nachfolger Anselm Casimir von Wambolt bis 1631 weitergeführt worden. Erst dessen zweiter Nachfolger Damian Hartard von der Leyen, nahm dann um 1675 den Bau wieder auf; sein Architekt, der P. Matthias von Saarburg, verzichtete dabei aber auf die Durchführung von Ziergiebeln, die an der Südfront angedeutet sind, und wiederholte in der Längenachse die ältere Fassade. Endlich errichtete Erzbischof von Ostein in den Jahren 1750—1754 an der Nordfront einen rechtwinklig anstossenden Flügelbau, indem er fast mit archäologischer Treue den um mehr als ein Jahrhundert älteren kopierte. Ein merkwürdiges Faktum: die Baumeister des Rokoko erweisen sich hier als Virtuosen wie der Dresdener Proteus, der Maler Dietrich: sie haben (in Mainz am Dom, wie in Strassburg) gotisch gebaut, romanisch (in Trier), in Renaissanceformen (in Mainz) — so gut wie heutzutage. Die relativ späte Entstehungszeit des Baues ist zunächst verwunderlich: er fällt in die Zeit des beginnenden Barock und zeigt doch durchweg nur ein mezzoforte ben tenuto in Gliederung und Details, massvolles Verteilen eines bedeutsamen Schmuckes, die Details in sich wieder von höchster Eleganz und Schönheit. Man würde den Bau ohne Kenntnis seiner Geschichte etwa auf das Jahr 1600 datieren, auf die Entstehungszeit des Friedrichsbaues in Heidelberg, mit dem er auf den ersten Blick die meiste Ähnlichkeit hat. Aber noch nach einer anderen Richtung nimmt der ungenannte Künstler des Mainzer Schlosses eine Sonderstellung ein, und das ist das Wichtigste für die Kritik des ganzen Bauwerks, darin liegt zugleich der Schwerpunkt der Schneider'schen Darlegung. Es herrscht hier ein Sinn für Weiträumigkeit, Grösse und freie Verhältnisse wie bei keinem anderen deutschen Renaissancebau. Es ist hier der Typus eines deutschen Palaststiles geschaffen, der erst am Ende des Jahrhunderts, in den grossen Barockschlössern, wieder aufleben sollte. Ohne Zweifel kannte der Architekt italienische, zumal toskanische Palastanlagen — er hat ihr Grundprinzip auf eine freie und geniale Art in den Stil der rheinischen Hochrenaissance übersetzt. Das ist auch der Hauptgrund, der gegen die wunderlicher Weise noch immer behauptete Vaterschaft des Baumeisters des Aschaffenburger Schlosses, des Georg Riedinger, hier sprechen würde. Das Aschaffenburger Schloss entstand in den Jahren 1605 1614 Riedinger wird später kaum mehr genannt. Das Mainzer Schloss stellt aber auch nicht eine reife Ausgestaltung des Systems des Aschaffenburger Schlosses dar, wenn auch in manchen Details eine merkwürdige Übereinstimmung herrscht: es liegt ein grundsätzlicher Unterschied, ein Unterschied des künstlerischen Glaubensbekenntnisses vor dort noch ganz die der spätgotischen Schlossfassade entnommene Anordnung, in Mainz die freie italienische Gliederung.

Nachdem endlich nach langen Verhandlungen, dank

dem persönlichen Eingreifen des Kaisers, die öde und nackte Schlosskaserne, welche Alt- und Neustadt als schweres Hindernis voneinander absperrt, und mit deren Ausbau und Vergrösserung ein neues Verhängnis drohte, in den Besitz der Stadt übergegangen ist und ihre Beseitigung bevorsteht, ist auch auf die künstlerische Ausgestaltung des ganzen Platzes und damit des Bebauungsplanes dieses Teiles der Neustadt zu rechnen, wie sie Conrad Sutter, der bekannte Verfasser des »Turmbuches«, schon im Juli 1897 im Centralblatt der Bauverwaltung und im November 1899 in einer illustrierten Denkschrift dargelegt hat. Die Wiederherstellung des Schlosses als des Mittelpunktes dieser Anlage ist jetzt glücklich gesichert. Die Stadt Mainz hat 600000 M., die grossherzoglich hessische Regierung 300000 M., das Reich 300000 M. zugesichert. In der Person des Architekten Rudolf Opfermann ist die richtige baukünstlerische Kraft gefunden, die mit liebevoller Vertiefung in die ursprüngliche Anordnung und Schmückung der Innenräume, wie in die Eigenart der Zierformen die Pietät bei der Erneuerung verbinden wird. Nächst den Sicherungsarbeiten am Heidelberger Schloss dürfte die Wiederherstellung des Mainzer Schlosses die vornehmste Erneuerung eines Profandenkmales im ganzen Rheinlande werden. Für die glückverheissende Einleitung der Arbeiten gebührt der besondere Dank der Vertretung der Stadt Mainz, welche die Erfahrungen der Autoritäten von ganz Deutschland ausnützend, weise und vorsichtig abwägend, von der Herstellung des Schlosses im Äusseren ausgegangen ist und nunmehr zu einem weitaussehenden, nach künstlerischen Gesichtspunkten zu gestaltenden Bebauungsplane des Rhein-Centrums der Stadt sich entschlossen hat. *PAUL CLEMEN.*

Willem Vogelsang. *Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters.* Heft 18 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg 1899. 8⁰.

Einen Stoff, der bisher nur in Bausch und Bogen behandelt oder mit haltlosen ästhetisierenden Phrasen abgefertigt war, versucht der Verfasser nach den verständigen Grundsätzen vorsichtiger und gründlicher Forschung zu bearbeiten. Die allgemeinen Orientierungen, die er gelegentlich giebt, verraten, dass er nicht im Aufarbeiten des Materials sein letztes Ziel sieht, sondern sich zu einem festen Urteil durchgerungen hat und das Unwesentliche vom Wesentlichen wohl zu unterscheiden vermag. Er bildet aus dem verhältnismässig reichen Vorrat holländischer Bilderhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts Gruppen, sondert die individuellen Exemplare sorgsam von den Werkstattarbeiten und stellt für diese Art der Sichtung wertvolle Grundsätze auf. So ist z. B. die chronologische und örtliche Fixierung einzelner Ornamenttypen der Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts (p. 20 ff.) mit Dank zu begrüssen. Nach einer kurzen Besprechung der wenigen Handschriften des 14. Jahrhunderts, die zu dem Ergebnis führt, dass Holland damals eine eigene tonangebende Kunst noch nicht besessen, giebt der Verfasser zunächst eine allgemeine Übersicht über die holländische Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, deren einzelne Gruppen und Typen er in den folgenden Kapiteln eingehend behandelt. Interessant ist der Nachweis, dass der früher vielfach überschätzte Einfluss der Kongregation der Brüder vom gemeinsamen Leben auf die Miniaturmalerei bei näherer Prüfung des Materials erheblich zusammenschrumpft. Unter den im dritten Kapitel behandelten Bibelhandschriften hätte vielleicht der Cod. Germ. 1102 der Münchner Hof- und Staatsbibliothek mehr Hervorhebung verdient, als V. ihm angedeihen lässt. Die Miniaturen der zweiten Papierlage dieses Codex (vergl. Abb. 5) zeugen von einer so überraschenden Beobachtung der Wirklichkeit, von einem so stark entwickelten Formgefühl, dass man an der Datierung leicht irre werden kann. Ein Künstler, der um 1439 Gestalten von solcher Kraft des Ausdrucks, wie das aus dem Paradies vertriebene Elternpaar, hinstellen konnte, erhebt sich wesentlich über das Niveau seiner Zeit. Die ikonographische Abhängigkeit der Handschrift von älteren ändert an diesem Werturteil nichts. Dem Gebetbuch der Maria von Geldern in der Berliner Bibliothek räumt der Verfasser einen bevorzugten Platz unter den Illustrationen ein, obwohl er selbst (p. 31) Zweifel über die holländische Provenienz der Miniaturen äussert. Dass der Schreiber des Textes 1415 in einem Kloster bei Arnheim lebte, ist an sich noch nicht einmal ein Beweis, dass er — geschweige denn der Miniaturmaler — niederländischer Herkunft war. Auch die Beziehungen zu kölnischen Werken der Tafelmalerei sind für mich keineswegs schlagend genug, um den hervorragenden Illuminator am Niederrhein zu vermuten. Eher möchte ich auf eine in Konstanz am Beginn des 15. Jahrhunderts entstandene Handschrift mystischen Inhalts — im Kupferstichkabinett der Berliner Museen — zum Vergleich hinweisen. Die Thatsache, dass Stephan Lochner, mit dem Schnaase das Gebetbuch in Verbindung bringt, vom Bodensee stammt, hat meiner Ansicht nach viel zu wenig Beachtung bei der Beurteilung der kölnischen Schule in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gefunden. Die zahlreichen Ritual- und Gebetbücher des 15. Jahrhunderts, die Vogelsang im vierten Kapitel seiner Schrift mit Glück zu gruppieren versucht, hätten vielleicht Anlass bieten können, auf das Verhältnis der Miniaturmalerei zu den polygraphischen Gewerben des späten Mittelalters einzugehen, indes führt der Verfasser in seiner Vorrede aus, dass er, sich in dieser Beziehung knapp zu fassen, durch die Fülle des Stoffes genötigt war. Das Endergebnis seiner fleissigen, ebenso bescheiden gehaltenen wie reifen Arbeit deckt sich mit der bisherigen Anschauung, dass die Miniaturmalerei eine Gattungs- oder Durchschnittproduktion, eine Kunst zweiter Hand darstellt, die in den seltensten Fällen auf die Entwicklung der grossen Kunst Einfluss gewinnen konnte. Trotzdem werden Untersuchungen über die Schicksale dieses Nebenzweiges der Malerei stets ihren Wert behalten, zumal sie Lücken ausfüllen, die einer Beschränkung der Kunstgeschichtsschreibung auf die grossen Thatsachen bisher hinderlich waren. *L. K.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. in Leipzig.









DIE GEMÄLDEGALERIE ALFRED THIEME IN LEIPZIG

VON W. BODE

EIN öffentliches Amt bekleiden, das einigermassen in Sicht des Publikums ist — und wie weit sucht dieses schon hineinzulugen und sich einzumischen! — gehört heutzutage nicht zu den beneidenswerten Aufgaben. Ist dieses Amt ein solches, das gewissermassen zum Nutzen und Frommen des Publikums verwaltet wird, so dass die Thätigkeit des Beamten unter seinen Augen sich vollzieht, so ist die stete Kontrolle durch das Publikum selbsverständlich. Dies gilt wohl für keinen Ort in Deutschland so sehr wie für die Reichshauptstadt, für die preussische Residenzstadt Berlin, dessen Publikum, in Opposition gegen einen allwissenden und allgegenwärtigen Bureaukratismus grossgezogen, seine Freude und seine Aufgabe öffentlichen Dingen gegenüber in rücksichtsloser Negierung von allem sieht, was »von oben herab« geschieht. In der Kunst versteht sich das von selbst, denn davon weiss ja doch jeder »Gebildete« soweit Bescheid — die Musik allenfalls ausgenommen, zu der ja eine gewisse Anlage und Vorbildung gehört. Um zu beurteilen, was in den Kunstsammlungen geschieht, ob die Anschaffungen für die Nationalgalerie, die Gemäldegalerie, die Skulpturensammlungen u. s. f. zu billigen sind oder nicht, dazu hat doch jeder Geschmack genug und kennt andere Kunstsammlungen zur Genüge. Auf Grund dieser unanfechtbaren Legitimation geht der Berliner Gebildete, voran der Berliner Künstler, nicht in die Museen; er überlässt das seinen Damen, die Zeit dazu haben, und überlässt jene Kontrolle der »Vertreterin des Publikums«, der Presse. Vor zwei oder drei Jahrzehnten wurde diese in der Regel nur durch den einen oder andern verdorbenen Künstler bedient, und was man über die Museen, was man namentlich über die Gemäldegalerie hörte, waren meist Schmerzensschreie über »falsche« Bilder, die gekauft, oder Entrüstungsschreie über Dutzende von Bildern, die total verputzt oder übermalt sein sollten. Seit fast zwanzig Jahren ist es mit der Leitung des Kunstfeuilletons allmählich anders geworden. Wenn auch heute noch fast alle Berliner Zeitungen den täglichen Feuilleton notdürftig und kritiklos zusammenstoppeln, so dass man über die wichtigsten Vorgänge oft nichts erfährt, dafür aber die fettesten Enten durch alle Zeitungen gehen, so leiten und leitern doch jetzt »Kunstgelehrte«, wohl gar solche, die auch eine zeitlang an diesem oder jenem Museum probeweise beschäftigt waren, die Mehrzahl der Berliner Zeitungen; ja aus dem Kunstfeuilleton haben sich sogar einzelne dieser Herren in die Direktion der Sammlungen hinaufgearbeitet. Soweit diese letzteren nicht in Betracht kommen, werden die Museumsdirektoren von diesen gelehrten Feuilletonschreibern bald gerupft, bald geschnitten, bald mit jener Herablassung und weiser Beschränkung gelobt, die beleidigender ist als Tadel. Ein höheres Forum als diese Kunstkritiker giebt es aber in Berlin nicht; denn die ernsten Leute in Berlin kümmern sich nicht um Kunst und glauben, sie hätten auch keine Zeit dafür; und die, welche es kraft ihrer Stellung müssen, verleiden und erschweren den Sammlungsvorständen ihren Beruf aus alter Berliner Gewohnheit oder aus Bureaukratismus nur zu häufig. Nur wer sich darum nicht kümmert, wer oben und unten nicht zu viel fragt und nach eigenem Wissen und Gewissen zu handeln sich bestrebt, kann unter allem Gekläff und trotz aller Gleichgültigkeit die ihm unterstellten Sammlungen wirklich fördern; aber der Genuss an dieser dornenvollen und doch so beneideten Thätigkeit wird dadurch diesen Männern stark verleidet. »Man muss Haare auf den Zähnen haben und mitunter etwas grob sein, um sich über Wasser zu halten« meint Goethe von den Leuten, die in Berlin leben müssten. Seither scheint mir das Leben in Berlin nicht leichter geworden zu sein; und wenn ich mir auch Goethe's Rat gemerkt und befolgt zu haben glaube, so habe ich doch unter diesen Berliner Zuständen reichlich zu leiden gehabt und leide noch heute darunter, da mir das nötige dicke Fell und jetzt die Gesundheit fehlen, um solche Widerwärtigkeiten mit dem richtigen Gleichmut hinzunehmen oder mit Humor zu belachen. Mir war dafür das stets wirkende Gegenmittel rastlose Thätigkeit; die Arbeit zum Nutzen unserer Kunstsammlungen direkt und indirekt, das Heranziehen von Privatsammlern, die Thätigkeit für andere öffentliche Sammlungen, die Mitarbeit an der Förderung der Kenntnis der alten Kunst und die Verbreitung von Geschmack und Freude daran: diese mannigfaltige Beschäftigung und die Freude an dem

Erfolg derselben haben mich für solchen kleinen und grossen Ärger entschädigt. Zugleich haben unsere Berliner Museen gerade von dieser Zeit, die ich für Privatleute in dem redlichen Bemühen, ihnen Sammlungen von möglichst wertvollen und interessanten Kunstwerken möglichst billig zusammenzubringen, beschäftigt gewesen bin, den besten Nutzen gezogen, nicht nur durch die Erweckung eines allgemeineren Interesses für unsere Sammlungen in einem, wenn auch nur beschränkten, Kreise, sondern vor allem durch die thätige hat sie zu wahrer Freundschaft geführt. Zu den ältesten dieser Bekannten zählt mein Freund Alfred Thieme in Leipzig. Als ich vor einunddreissig Jahren als Herzoglich Braunschweigischer Auditor auf Urlaub — ein Titel, auf den ich heute noch ein Anrecht habe, da die Regierung meiner Heimat mir mein Ausbleiben über meinen Urlaub hinaus niemals moniert hat — in Berlin zu Kunststudien mich aufhielt, fanden wir uns schon bei gemeinsamen Bekannten, bei den wenigen Händlern mit alten Bildern,



Abb. 1. Adriaen Brouwer. Die Hütte unter Bäumen am Meere.

Beihilfe seitens der Kunstfreunde aus diesem Kreise bei der Vermehrung derselben.

Diese gemeinsame Thätigkeit, diese gegenseitige Förderung der Interessen, die auf dem unfruchtbaren Boden von Berlin erst langsam erwachsen konnte, und die auch meinerseits nicht so rasch zu erwerbende Kenntnis der verschiedensten Kunstgattungen und des Kunstmarktes zur Vorbedingung hatte, hat mich seit mehr als zwanzig Jahren mit einer Reihe von Sammlern in und ausserhalb Berlins, in und ausserhalb Deutschlands in Beziehung gebracht, mit manchen unter denen der redliche Restaurator L. Schmidt durch seine Begeisterung und seine seltenen Kenntnisse der kleinen Meister der holländischen und vlämischen Schule wie durch seine Gewissenhaftigkeit und seine mässigen Preise für den Sammler, wie für den jungen Forscher gleiche Anziehung bot. Nach verschiedenen Studien- und Reisejahren und nach den ersten ebenso anregenden wie schwierigen Lehrjahren im Museumsdienst trafen sich unsere Wege wieder in den Sammlungen, bei den Händlern und in den Versteigerungen. Ich sah die Thieme'sche Sammlung

wiederholt, konnte dem Besitzer hier und da einen Rat geben, und als sich dieser entschloss, seine Galerie dem Städtischen Museum in Leipzig zu schenken, wurde ich durch das Vertrauen der Behörden wie des Schenkers zur Bestimmung der für die Galerie geeigneten Werke aufgefordert. Durch das Zusammenwirken dieser beiden Faktoren habe ich später noch einmal der Stadt nützlich sein können, indem ich bei der Zusammenbringung der interessanten Ausstellung alter Gemälde in sächsischem Privatbesitz, bei der Katalogisierung und Aufstellung derselben behilflich war; sogar fast über mein Vermögen hinaus, da ich mit Herrn Geheimrat Thieme zusammen auch die Hausknechtsarbeit des Aufhängens der Bilder besorgen musste.

Durch die engen Beziehungen, die sich auf diese Weise zwischen uns herausbildeten, wurde Herr Thieme bestimmt, bald nach Abgabe seiner ersten Sammlung von neuem wieder zu sammeln, und zwar wieder alte Gemälde, und dafür meine Hilfe und Entscheidung regelmässig in Anspruch zu nehmen. Bei der Bildung dieser neuen Sammlung waren wir übereingekommen, dieselbe möglichst auf die holländische Schule der Blütezeit zu beschränken, in erster Linie Werke der grossen Meister, dagegen von ihren Schülern und anderen Malern zweiten Ranges nur ungewöhnlich gute Gemälde zu erwerben, sowie diese zu vorteilhafter Dekoration der Wohnräume in bunter Mannigfaltigkeit der Darstellungen auszuwählen. Schon nach etwa fünf oder sechs Jahren waren die Wohnräume der grossen Villa an der Weststrasse wieder soweit gefüllt, als dies im Interesse einer günstigen Wirkung der Zimmer möglich war; es konnten daher in den letzten Jahren nur durch Ausscheiden des einen oder anderen geringeren Bildes noch einzelne hervorragende Gemälde hinzukommen. So bildet die Sammlung lokal ein in sich abgeschlossenes Ganze; sie ist aber auch derartig zusammengebracht, dass sie in sich ein annähernd vollständiges Bild der Entwicklung der holländischen Malerei in ihren Blüteepochen unter dem Vorgang von Frans Hals und Rembrandt darstellt, sodass ich mit Freuden der Aufforderung nachkomme, eine flüchtige Skizze der Sammlung zu entwerfen, die mir zugleich Gelegenheit bietet, eine Art Rechenschaft über meine Beihilfe bei der Zusammenbringung derselben zu geben.

I.
DIE ÄLTERE HOLLÄNDISCHE MALERSCHULE UNTER VORGANG VON FRANS HALS

Für einen Sammler der holländischen Schule stehen Rembrandt und Frans Hals in der vordersten Reihe des Interesses; erst wenn auch von ihnen eines oder mehrere Bilder erworben sind, wird der Sammler das Gefühl haben, seiner Galerie den rechten Grund und Halt gegeben zu haben. Heutzutage ist dies freilich schon schwierig und sehr kostspielig, auch wenn man auf die hervorragenden Werke dieser bahnbrechenden Meister der holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, soweit solche noch in den Handel kommen, verzichtet. Bildnisse von Hals sind nur noch ausnahmsweise käuflich, und wenn sie intakt und gut sind, so sind 60000 bis 80000 Mark der Preis dafür; umfangreichere und besonders ansprechende Bildnisse erreichen schon fast das Doppelte. Nachdem das raschwachsende Interesse für Frans Hals, das seine Porträts denen eines Velazquez und Rembrandt gleichstellte und den Rubens'schen oder van Dyck'schen Porträts in der Regel sogar vorzog, vor etwa fünfundzwanzig Jahren die Bilder des Künstlers in beträchtlicher Zahl auf den Markt brachte, ist der Vorrat sehr bald so gut wie erschöpft worden, so dass ein bedeutendes Porträt von Hals jetzt ein Ereignis im Kunsthandel ist. Daneben sind seine kaum minder zahlreichen Genrebilder lange vernachlässigt geblieben; erst die Seltenheit käuflicher Bildnisse und das wachsende Verständnis für den Meister haben auch dafür seit etwa sieben oder acht Jahren das Interesse und die Kauflust geweckt, so dass für einen seiner Bänkelsänger, ein besonders grosses Bild, vor bereits fünf Jahren 120000 Mark bezahlt worden sind. Von diesen Bildern hat Herr Thieme zur rechten Zeit zwei erwerben können, beide sehr verschieden in Grösse und Motiv, aber beide gleich tüchtig und gleich anziehend.

Beide Bilder zeigen echte Typen der untersten Klasse des damaligen Hollands, die uns durch diese Gemälde des alten Frans Hals so monumental, wie die spanischen Volksfiguren von Velazquez, und mit einem Humor, wie er nur Hals eigentümlich ist, überliefert worden sind. Der »Mulatte« (s. die Kunstbeilage) ist eine jener Gestalten aus den holländischen Provinzen, wohl aus Java, die als Matrosen herübergekommen waren und in Kneipen als Bänkelsänger in ihrem gebrochenen Holländisch und Brocken ihrer eigenen Sprache die Zecher mit derben Spässen amüsierten. Der braune Bursche in seinem rot und gelbem Rocke und roter Mütze, einer Tracht wie sie sich noch hier und da bei den Budenbesitzern der Jahrmärkte findet, ist eine malerische Erscheinung, dessen breites Lachen auf dem fettigen Gesicht die hinreissende Komik besitzt, die nur Frans Hals so zu malen verstand, indem er mit jedem Pinselstrich eine Form gross und sicher hinsetzte. Diese Gestalten aus den Kneipen, wie ähnliche noch in der Casseler Galerie und bei Baron E. Rothschild in Paris erhalten sind, wurden auch für dieselben gemalt: die grosse Wirtshausdehle von Jan Steen's »Taufe« in der Berliner Galerie schmückt ein solcher »Mulatte« mit seinem Gegenstück, einer »lachenden Dirne«.

Das zweite, kleine Bild zeigt einen jungen Fischerbuben, der bei Abend über die Dünen kommt; eine Halbfigur, schwärzlich im Ton bei einzelnen matten Lokaltönen, malerisch, stimmungsvoll in Luft und Landschaft, frisch und heiter in der Auffassung. Der Mulatte gehört nach seinem hellen Ton und der Art der Behandlung den zwanziger Jahren an, der Fischerknabe ist nach der schwärzlichen Färbung wohl um fünfzehn oder zwanzig Jahre später entstanden.

Das Stückchen Landschaft in diesem Bilde, die



Abb. 2. Jan van Goyen. Blick von den Dünen.

Frans Hals, wo er sie ausnahmsweise anbringt, gewissermassen nur als Coulisse im Hintergrund vorschiebt, erinnert in Ton und Behandlung an die Landschaften eines seiner Schüler, eines Künstlers von einem Genie, das dem des Frans Hals wohl noch überlegen war, des *Adriaen Brouwer.* Ein Genie, aber ein verkommenes — wird man mir einwerfen; und trotzdem von einer so eminent malerischen Auffassung von so scharfer Beobachtung, von solcher Gestaltungskraft und Meisterschaft in der Wiedergabe, dass er trotz seiner Verkommenheit in den wenigen Jahren, die ihm nur vergönnt waren, eine Reihe kostbarer Meisterwerke geschaffen hat. Freilich nur im kleinen, aber gross in der Anschauung; und wo er einmal ein Bild von grösserem Umfang malt, wie die Abendlandschaft mit den Fischern beim Herzog von Westminster, da ist er so farbig und dekorativ wie Rubens, so ergreifend wie Rembrandt. Der Schüler von Frans Hals, des genialsten Malers und Lehrers, den Holland damals besass, von Rubens herangezogen und beeinflusst, war er doch so selbständig in seiner Kunst, dass die grössten Künstler und Sammler seiner Zeit, Rubens und Rembrandt, von seinen Bildern, trotz ihrer hohen Preise, an sich zu bringen suchten, was sie davon bekommen konnten. »Ein Adonis in Lumpen, ein Philosoph unter der Narrenkappe, ein Epikuräer bei cynischen Allüren, ein Communist ganz eigener Art, der das Seine jedem zum Mitgenuss zur Verfügung stellt, ein wahrer Proteus als Mensch, ist er als Künstler nicht weniger vielseitig, nicht weniger ursprünglich und rücksichtslos«.

Die Thieme'sche Sammlung enthält zwei seiner Gemälde. In dem »lesenden Bauer«, einer geistreichen kleinen Studie, kommen Meisterschaft der Zeichnung, Freiheit der Anordnung und Feinheit der Farbenstimmung neben der treffenden humorvollen Charakteristik gut zur Anschauung. Ungewöhnlicher und bedeutender ist »Die Hütte unter Bäumen am Meere« (Abb. 1), in England dem Jacob van Ruisdael zugeschrieben und gelegentlich von einem Händler mit dessen Namen versehen. Wert diesen Namen zu tragen, ist das Bild allerdings, aber es hat mit Jacob van Ruisdael in der That nichts zu thun. Wer Brouwer als Landschaftsmaler nicht kennt, wird freilich in starker Verlegenheit sein, wie er das Bild benennen soll. Für vlämische Schule sprechen die sehr energischen leuchtenden Lokalfarben: ein kräftiges Braungrün des Laubs, das rote Dach der Bauernhütte, das tiefblaue Meer und ein blassblauer Himmel, auf dem weisses Gewölk dicht geballt über dem Horizont steht. Der krüppelhafte Wuchs der Eichen am Rande der wandernden Düne, die die Hütte schon arg bedrängt und die Stämme der Bäume zum Teil schon bedeckt hat, das helle Licht des warmen Sommertags und die stagnierende Luft der Mittagszeit mit ihren starken leuchtenden Farben, zeigen den Künstler auch der Landschaft gegenüber als ebenso scharfen Beobachter wie in seinen figürlichen Darstellungen; dabei ist er in der Landschaftsmalerei fast noch frischer und naiver, von aller Tradition und jedem Schulzwang so frei wie wohl kein Landschaftsmaler von Fach.

Wenn F. Hals in Brouwer und anderen hervorragenden



Abb. 3. Aelbert Cuyp. Ansicht von Dordrecht.

seiner Schüler seine Bedeutung als Lehrer ganz besonders in der Wahrung und Pflege ihrer Eigenart zeigt, so waren geringer veranlagte Künstler in seiner Werkstatt zu engerem Anschluss an den Meister gezwungen. Unter ihnen auch seine verschiedenen Söhne. Herr Thieme hat, wieder aus englischem Besitz, ein besonders interessantes Gemälde erworben, das in dem aus einem Fenster schauenden Bauernpaar in beinahe lebensgrossen Brustbildern das Vorbild des Frans Hals in den Typen wie in der Auffassung und breiten Behandlung besonders stark bekundet. Freilich den frischen Humor und die Urwüchsigkeit der Gestalten des Meisters dürfen wir hier nicht erwarten, wie auch die Färbung bei bräunlichem Ton an einer gewissen Schwere leidet. Noch ein zweites, auch in Motiv und Grösse der Figuren ganz verwandtes Bild, in der Galerie des Konsul Weber in Hamburg, ist mir bekannt, das zweifellos den gleichen Künstler verrät. Es trägt ein Monogramm, das in seinen verschränkten Buchstaben den Namen Harmen Hals entziffern lässt.

Den Söhnen des F. Hals nahe verwandt, aber dem Meister in künstlerischer Feinheit weit näher steht die begabteste Künstlerin, die Holland gehabt hat, Judith Leister, die Gattin des Jan Miense Molenaer. Ihre Bilder, die erst in neuester Zeit bekannt geworden und durch Dr. C. Hofstede de Groot's Verdienst richtig bestimmt worden sind, erscheinen in den dekorativen Motiven, in den weicheren, koketteren Farbe, den anmutigeren Typen wie ins Weibliche übertragene Werke des Frans Hals, mit dessen eigenen Werken sie verwechselt und bis zu 100000 Mark bezahlt worden sind. Auch ihr Gatte, als Künstler weniger veranlagt, aber bekannter, steht anfangs ganz unter dem Einfluss des Frans Hals und hat gerade seine besten Bilder in dieser Zeit gemalt. In der Galerie zeigt die »Plünderungsscene«: Räuber, die Reisende überfallen haben und in einem Schuppen unter roher Behandlung ausplündern, den Künstler noch halb unter dem Einfluss des Frans Hals und seiner Schüler, halb schon in seiner eigenartigen späteren Richtung. Dieser Stellung entspricht die Zeit der Entstehung; das Bild trägt die Jahreszahl 1636.

In diesen Darstellungen aus dem Treiben der Soldateska, wie sie Holland in der späteren Zeit der Freiheitskriege und namentlich im dreissigjährigen Kriege zum Überdruss kennen lernte: Marodeurscenen, Wachtstuben, Einquartierungen, galanten Abenteuern, Bällen und Gastereien, ist unter den Künstlern in der Umgebung des Frans Hals namentlich sein Bruder Dirk Hals ausgezeichnet. Aber dieses lockere malerische Treiben, das die Künstler in allen Städten Hollands beobachten konnten, reizte allerorten zur malerischen Darstellung. Auch hier einen direkten Einfluss von Frans oder Dirk Hals anzunehmen, ist daher bei den meisten Künstlern nicht berechtigt. Haarlem geht darin nicht einmal zeitlich wesentlich voran. Etwa gleichzeitig mit den frühesten Bildern des Dirk Hals sind in Amsterdam die Wachtstuben, Plünderungsscenen und »bordeeltjes« des *C. Duyster* entstanden, von dem ein charakteristisches, grösseres Bild in der Thieme'schen Sammlung sich befindet. Seine Figuren übertreiben leicht die steifleinene Erscheinung der Söldner, aber seine Darstellungen sind von feiner, tiefer Färbung und oft pikant mit spitzem Pinsel gemalt. In Utrecht malte

der etwas jüngere *Jacob A. Duck* die gleichen Motive. Die »Geputzte Gesellschaft beim Kartenspiel« zeigt diesen Künstler von seiner günstigsten Seite, in der täuschenden Wiedergabe prächtiger Stoffe und der reichen, aber meist in feinem kühlem Ton gehaltenen Färbung. Die schlechten Proportionen seiner Figuren kommen hier dagegen wenig zur Geltung. Ein anderer Utrechter Maler, *Jan Bylaert,* der in der Regel nüchterne Genrebilder in lebensgrossen Halbfiguren malt, wie sie G. Honthorst u. a. aus Italien eingeführt hatten, folgt in dem »Verlornen Sohn bei den Dirnen«, einem Bilde von mässigem Umfang mit kleinen Figuren, mit besserem Erfolg der Richtung des J. Duck. Zwei der talentvollsten Maler dieser Gruppe, etwas jünger als die genannten, beweisen ihre reichere Begabung schon durch die grössere Vielseitigkeit. Beide sind in der Thieme'schen Sammlung in ganz ungewöhnlichen Motiven, aber besonders vorteilhaft vertreten. So *Pieter Codde,* der Amsterdamer Maler von Bällen, Maskeraden, Wachtstuben und ähnlichen Gegenständen, durch ein mythologisches Motiv, »das Urteil des Midas«, das der Künstler, nach seiner Anschauungsweise, in derber, fast humoristischer Weise gegeben hat, ähnlich wie es etwa im grossen Jacob Jordaens dargestellt haben würde. Durch die Ausführung in einem fast eintönigen hellbraunen Ton, aus dem nur die nackten Körper hell und blond hervorleuchten, und die flotte skizzierende Behandlung, bei der der dünne, braune Grund im Schatten fast ungedeckt stehen geblieben ist, zeichnet sich das Gemälde vor der grossen Mehrzahl der etwas trocken und spitzig gemalten Bilder des Künstlers vorteilhaft aus. Codde's jüngerer Amsterdamer Genosse, *Simon Kick,* erst seit etwa zehn Jahren wieder bekannt, ist gleichfalls nicht mit einer seiner gewöhnlichen Wachtstuben vertreten, sondern mit einem intimeren Motiv, der »Toilette eines jungen Mädchens«. Das Kleid der jungen Dame von kräftig roter Farbe beherrscht die Farbenstimmung des Bildes, die in der Lokalwirkung schon ungewöhnlich kräftig ist, etwa in der Art der farbigen Bilder des Quirin Brekelenkam.

In dem Sittenbild der ersten Blütezeit der Holländischen Malerei, dem alle diese Künstler angehören, ist nur eine typische Darstellung gewisser, besonders auffälliger Erscheinungen des holländischen Volkslebens angestrebt. Dem entspricht auch eine von starkem Ton beherrschte, oft fast einfarbige Behandlung. In der gleichzeitigen Landschaft, ja selbst im Stillleben lässt sich eine ganz verwandte Auffassung bei ähnlicher malerischer Behandlung beobachten. Während ein Künstler wie *Hendrik Avercamp,* in seinen Aquarellen und den selteneren kleinen Ölbildern landschaftliche Motive von reicher Färbung noch im Anschlusse an die ältere vlämische Schule malt (die Thieme'sche Galerie hat ein gutes kleines Bild der Art aufzuweisen), bringen Maler wie Jan van Goyen, Pieter Molyn, Salomon van Ruysdael u. a. seit dem Anfang der zwanziger Jahre die charakteristischen Merkmale ihrer heimatlichen Landschaft: die weiten Flächen mit dem niedrigen Horizont und die hohe Luft darüber mit ihrer mannigfachen wechselnden Bewölkung, dem feinen, durch die Nähe des Meeres bedingten Dunst in der Luft, der als Ton die ganze Landschaft mehr oder weniger stark beherrscht und die Lokalfarbe darin nur schwach zur Geltung kommen lässt, mit möglichster Treue zur Anschauung. Wie ein Frans Hals im Porträt, wie er und seine Schüler und verwandte Zeitgenossen im Sittenbild, so bringen diese Landschaftsmaler in einer leichten, fast skizzierenden Behandlung, in toniger, zuweilen fast einfarbiger Malerei jene typischen Züge der holländischen Landschaft zu charakteristischer, oft meisterhafter Erscheinung.

Unter diesen Malern wird *Jan van Goyen* wegen seiner Leichtigkeit und Lust im Schaffen, wie nach seiner künstlerischen Bedeutung voran genannt; er verdient dies mit gleichem Recht, wie nach der bahnbrechenden Stellung und der Energie, mit der er diese neue Richtung der Landschaftsmalerei ausgebildet und verfolgt hat. Herr Alfred Thieme hat diesen Künstler besonders in sein Herz geschlossen und nicht weniger als fünf sehr gute Gemälde von seiner Hand in seine Sammlung aufgenommen, die ihn nach der verschiedensten Richtung und in seiner ganzen Entwicklung kennen lehren. Da ist zunächst ein Werk seiner früheren Zeit, »das Bauerngehöft« aus dem Jahre 1629, noch von der satteren Färbung, dem kräftigen Auftrag und dem altertümlich stilisierten Baumschlag in der Art des Esaias van de Velde, unter dessen Einfluss der junge Künstler sich wohl ausgebildet hatte. Die »Fischhändler am Strand von Scheveningen«, die vier Jahre später datieren, sind in dem hohen Himmel, in der duftigen Wirkung der Luft, in dem mehr einfarbigen, ins gelbliche fallenden Ton und der flotten Malweise schon eine ganz eigenartige Arbeit. Die »Flussferne« aus dem Jahre 1644, ist in dem fast einfarbigen klaren bräunlichen Ton und der skizzierenden, mit dem Pinsel zeichnenden Behandlung, in der geschickten perspektivischen Vorschiebung ein charakteristisches Werk vom Ausgang der mittleren Zeit, während sein bedeutendstes Bild in der Sammlung, der »Blick von den Dünen« (Abbildung 2), den Künstler noch reifer und geschickter in der perspektivischen Behandlung und tonigen Wirkung zeigt, aber zugleich wahrer durch mässige Anwendung matter Lokalfarben, namentlich in der Färbung der Dünen und des Laubwerks im Vordergrunde. Künstlerisch am höchsten steht wohl das späteste Bild der Sammlung, die »Leichtbewegte See«, ebenso meisterhaft in der Bewegung der Wellen, im Kontur der fernen Küste und in der Belebung des hohen Himmels wie in der Feinheit und Wahrheit des warmen graulichen Lufttones, der das Ganze beherrscht, aber durch matte Lichtblicke belebt ist. Nach der Färbung und delikaten Behandlung wird das Bild um das Jahr 1650 zu setzen sein, also in die letzte, reifste Zeit des Künstlers.

J. v. Goyen war ein Haager von Geburt. Unter den Malern, die ihm hier folgen, ist einer der jüngsten *Abraham van Beyeren,* mehr als Stilllebenmaler bekannt, dessen Seestücke in ihrer Zeichnung der meist stark bewegten See, in dem Aufbau der Wolken, in

dem blonden grau-braunem Ton den Seestücken van Goyens aus den vierziger Jahren nahe stehen. Ein tüchtiges, charakteristisches Bild dieser Art besitzt die Thieme'sche Sammlung in der »Bewegten See«.

Die stärkste Vertretung, die bedeutendste und mannigfaltigste Entwicklung der Landschaftsmalerei in Holland weist Haarlem auf. Auch die Maler dieser frühen Richtung der Tonmalerei sind hier verhältnismässig am zahlreichsten vertreten. Aber wie eine ältere Gruppe von Landschaftern und wie die jüngere grosse Schule mit Jacob van Ruisdael an der Spitze, lassen auch diese Maler in Haarlem ihre Gemälde nicht so stark in fast einfarbigem Ton aufgehen, wie wir es bei J. van Goyen, in den Jugendbildern von A. Cuyp und bei anderen Künstlern sehen; auch bei ihnen kommt vielmehr die Lokalfarbe bis zu einem gewissen Grade zur Geltung. Dies gilt schon für *Salomon van Ruysdael*, der sonst dem van Goyen ausserordentlich nahe steht und wohl nicht ohne Einfluss von ihm geblieben ist, wie namentlich die Bilder seiner mittleren Zeit beweisen. Besonders kräftig in der Färbung, bei einem feinen graulichen, gelegentlich selbst schwärzlichen Ton, sind Salomons Landschaften aus seiner letzten Zeit, in denen er zur Belebung der Farbenreize eine Morgen- oder Abendstimmung einzuführen liebt. So in dem schönen Bilde der Thiemeschen Sammlung »Kühe im Fluss an schattigem Ufer«, das die Jahreszahl 1659 trägt. Ein jüngerer Haarlemer dieser Richtung, der regelmässig Strandansichten in etwas schwerem bräunlichem Ton malt, *Willem van Koolen*, ist in der Sammlung mit einem abweichenden Motiv, einer reich belebten »Eislandschaft« vorteilhaft vertreten. Einfarbiger und heller, in einem stumpfen bräunlich-grauem Tone sind die Strandansichten und Seestücke des älteren *Pieter Mulier* gehalten, eines erst seit kurzem wieder bekannt gewordenen Künstlers, dessen Monogramm früher auf seinen älteren Landsmann *Pieter Molyn* bezogen wurde. Er ist unruhiger und weniger geschickt in der Komposition, weniger lebendig in der Beleuchtung und stumpfer in der Farbenwirkung als andere gleichzeitige Seemaler, namentlich Jan Porcellis, J. van Goyen und Simon de Vlieger. Ein gutes Beispiel seiner Kunst bietet das bezeichnete »Seestück« der Sammlung.

Auch einer der grössten Meister der holländischen Kunst ist in seiner Jugend einer der ausgesprochensten und bedeutendsten Maler der ganz von Licht- und Luftton beherrschten Landschaftsmalerei, der Dordrechter *Aelbert Cuyp*. In diesen Jugendwerken, die dem Anfang und der Mitte der vierziger Jahre (das früheste mir bekannte Datum auf einem Bilde von A. Cuyp ist 1639) angehören, studiert der Künstler die landschaftliche Umgebung seiner Vaterstadt an den einfachsten Motiven: einem Dünenhügel mit dürftigem Gestrüpp, einer leicht bewegten Ferne, ähnlich wie sie van Goyen etwa zehn Jahre vorher malt; dass er dieselben gleich in duftigem Sonnenlicht, nur mit bescheidener Andeutung von Lokalfarbe zu sehen sich bestrebte, zeigt wie er von vornherein die Wirkung des warmen Sonnenlichtes in der Landschaft sich zur Aufgabe stellte, worin er der Meister der holländischen Landschaftsmalerei geworden ist. Diese frühesten Bilder Cuyp's sind noch toniger, noch einfarbiger und zugleich heller und duftiger als selbst die einfarbigsten, tonigsten Landschaften des Jan van Goyen; sie sind zugleich weniger gezeichnet als in fettem Farbenauftrag modelliert, wodurch die Farben ihre eigentümliche Leuchtkraft bekommen, die für die Wiedergabe des vollen Sonnenlichtes im Freien die Vorbedingung ist. Herr Thieme besitzt ein grösseres Bild dieser Art, schon am Ausgang dieser ersten Periode gemalt und das bedeutendste, das mir daraus bekannt ist, die »Ansicht von Dordrecht vom nördlichen Ufer der Maas« (Abb. 3). In London, wo ich das Bild in einer Versteigerung erwarb, galt es wegen seines hellen blonden Tones als ein Werk des Jan van Goyen, obgleich es die echte volle Bezeichnung A. Cuyp trägt. Auch wenn es nicht Cuyp's Geburtsort darstellte, in dem er bis zu seinem Tode ansässig blieb und mit Ehrenämtern überhäuft wurde, wie sie selten anderen hervorragenden Malern Hollands zuteil geworden sind, würde doch die satte emailartige Färbung, der weissblonde Ton der heissen Luft, die die ganze Landschaft einhüllt und selbst die tiefsten Schatten auflichtet, den grossen Meister der Lichtmalerei verraten.

Das Stillleben dieser ersten Blütezeit der holländischen Malerei hat im grossen und ganzen die gleichen Merkmale wie die übrigen Gattungen der Malerei. Die Maler streben nach treuer naturalistischer Wiedergabe von einer Reihe meist wenig kunstvoll zusammengestellter Gegenstände der Tafel, des Nachtisches u. dgl. in freier malerischer Weise, sodass die Formen mehr angedeutet als durchgeführt werden und mehr der tonige Schimmer als die lokale Färbung angestrebt wird. Die örtlichen Verschiedenheiten sind im holländischen Stillleben, wie ich gelegentlich an einer anderen Stelle ausgeführt habe, besonders stark in den Motiven ausgeprägt. Im reichen, lebensfrohem Haarlem liebt man die Freuden der Tafel darzustellen: Frühstückstische mit Pasteten, Austern und Rheinwein in kostbaren Gefässen, Pokalen und Gläsern oder, für den Kleinbürger berechnet, eine Kanne Dünnebier mit Käse, Weissbrot und einer Pfeife. Im Haag, mit seinem grossen Fischmarkt Scheveningen, sind die Stillleben mit toten Fischen, Austern, Schnecken u. dgl. beliebt, deren silberiger schimmernder Glanz und mattfarbiger Ton zugleich der Farbenanschauung der Künstler besonders entsprach. Leyden, die gelehrte Universitätsstadt mit ihrer strengen theologischen Fakultät, will Symbole seiner Gelehrsamkeit, aber zugleich mit frommer Anspielung auf ihre Vergänglichkeit dargestellt sehen: daher die eigentümlichen als »vanitas« bezeichneten Stillleben, in denen ein halb versteckter Totenschädel, Gläser, eine zerbrochene Thonpfeife und ähnliche Gegenstände mit Büchern, Instrumenten und anderen Hilfsmitteln von Wissenschaft und Kunst in sprechender Weise zusammengestellt sind, aber doch so malerisch geschickt in Anordnung und Behandlung, dass die Allegorie nicht aufdringlich wirkt und den meisten Beschauern wohl kaum zum Bewusstsein kommt. In Amsterdam kommt das Stillleben erst zur Entwicklung in einer vorgeschritteneren Zeit der

holländischen Kunst, entfaltet sich aber dann rasch in der mannigfachsten und glänzendsten Weise.

Die Thieme'sche Sammlung hat eine Anzahl sehr guter Arbeiten der Hauptstilllebenmaler dieser Zeit aufzuweisen. *Abraham van Beyeren,* den wir



Abb. 4. Abraham van Beyeren. Frühstückstafel.

schon als Maler eines Seestückes in der Galerie genannt haben, ist noch mit einer reich besetzten »Frühstückstafel« (Abb. 4) vertreten, einem Werk seiner späteren Zeit, das bei einem zarten graulich-braunen Gesamtton doch die Lokalfarbe schon reicher und satter zur Geltung bringt und durch geschickte malerische Anordnung ausgezeichnet ist. Von den beiden fast gleichalterigen Haarlemer Stilllebenmalern dieser Zeit, von *Claes W. Heda* und *Pieter Claesz,* dem Vater des Landschaftsmalers Berchem, besitzt Herr Thieme je ein charakteristisches Bild: beide »Frühstückstische« darstellend, ganz ähnlich in den Gegenständen, in ihrer Zusammenstellung und ihrer Beschränkung auf ganz wenige, gebrochene Lokalfarben; Heda fester und trockener in der Behandlung, kühler und heller im Ton, P. Claesz flotter in der Malweise, mit durchscheinendem bräunlichen Grund und in einem gleichfalls meist kühlen graulich-braunen Gesamtton.

Von der oben gekennzeichneten Richtung der

Leydener Stilllebenmaler hat die Sammlung Thieme mehrere charakteristische, tüchtige Werke aufzuweisen.

Ein besonders feines Bild besitzt sie von der Hand des berühmtesten Blumen- und Stilllebenmalers Hollands, von *Jan Davidsz de Heem,* der in seiner langen Thätigkeit und bei dem häufigen Wechsel seines Wohnorts durch mehr als ein Jahrzehnt die verschiedensten Einflüsse erhält und voll in sich aufnimmt, so dass er bald in dieser, bald in jener Richtung Hervorragendes leistet, bis er schliesslich in Antwerpen unter dem Einfluss des Daniel Seghers seine eigentümliche Blumenmalerei ausbildet, der er seinen Ruhm verdankt. In Utrecht, von wo er gebürtig ist, malt er Blumenstücke in der nüchternen altertümlichen Richtung der van Ast, Asteyn und ähnlicher Utrechter Künstler aus den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts. Dann gegen die Mitte der zwanziger Jahre begegnen wir einigen meist umfangreichen, mit Pokalen reich besetzten Frühstückstafeln ganz im Stil der Haarlemer Maler, namentlich des Claes Heda, aber geistreicher in der Behandlung, mehr silberig im Ton und feiner im Helldunkel. Um 1626 finden wir ihn, ehe er für längere Zeit nach Antwerpen übersiedelt, ein paar Jahre in Leyden; hier malt er in zierlichem Format echt Leydener Vanitas-Stillleben in einem blonden, leuchtend braunen Ton, flotter und doch feiner verstanden und geschickter angeordnet als bei irgend einem der geborenen Leydener Stilllebenmaler. Eines dieser seltenen Bilder hat Herr Thieme nach dem Tode des französischen Kunstkritikers Paul Mantz aus dessen Sammlung erworben; es trägt neben dem Namen die Jahreszahl 1628.

Ein ähnliches Bild, gleichfalls bezeichnet, ist von dem Vater des Tiermalers Paulus Potter, von dem weniger begabten aber mannigfaltiger veranlagten *Pieter Potter* gemalt, der gleichzeitig mit J. D. de Heem ein oder zwei Jahre in Leyden lebte und dort eine kleine Zahl von Stillleben im Motiv und Charakter der Leydener Maler ausführte. Er ist darin dem J. D. de Heem nicht nur sehr verwandt, sondern kommt ihm zuweilen auch in künstlerischer Qualität ganz nahe. »Die Vanitas« im Besitz des Herrn Thieme ist eine reiche, sorgfältig ausgeführte Komposition dieser Art von besonders malerischer Wirkung.

Noch ein drittes Bild, obgleich nicht bezeichnet und bisher nicht bestimmt, muss der gleichen Richtung der Leydener Stilllebenmalerei zugeschrieben werden. Es ist ein kleines Bild mit allerlei Gerät der kleinen Jagd, darunter eine glänzend polierte graue Feldflasche; mit dem feinen weissgrauen Ton des Metalls stimmt eine Decke in stumpfem Grün als einzige Lokalfarbe in pikanter Weise zusammen. Die Färbung ist tief, fast düster, und stärker noch als in den vorgenannten Stillleben von J. D. de Heem und Pieter Potter macht sich in dem Helldunkel der Einfluss des jungen Rembrandt und der von ihm vor seiner Übersiedelung nach Amsterdam in Leyden begründeten Schule geltend. Dass der Künstler dieses originellen Stilllebens mit Rembrandt in direkten Beziehungen stand, scheint mir fast zweifellos. Aus Rembrandts Inventar wissen wir, dass dieser selbst ähnliche Stillleben malte oder von seinen Schülern malen liess und dann retouchierte; und auf verschiedenen seiner frühesten Bilder wie im »Geldwechsler« von 1627, in der »Ruhe auf der Flucht« bei Boughton Knight u. a. m. sind eine Reihe von Büchern, Flaschen, Gefässen, Körben und ähnlichen Gegenständen ganz wie Stillleben nebeneinander gestellt und ähnlich behandelt wie von den gleichzeitigen Leydener Stilllebenmalern. Kein Zweifel, dass der junge Meister, seinerseits in den Motiven von älteren Malern seiner Vaterstadt, wie D. Baillie, angeregt, zur künstlerischen Entwicklung des Leydener Stilllebens wesentlich beigetragen hat. Von der Hand desselben Künstlers, der dieses Thieme'sche Stillleben malte, das in der Versteigerung Moll zu Köln erworben wurde, scheint mir das Gerät auf dem eigentümlichen Bilde: »Der Schatzgräber« in der Pester Galerie, das früher dem Rembrandt zugeschrieben wurde. Wie die Figur und die landschaftliche Ferne (vielleicht von zwei verschiedenen Händen) Künstler im engen Anschluss an den jungen Rembrandt zeigen, so auch das Stillleben im Vordergrund: die sehr malerisch behandelten Gefässe und Geräte, die zweifellos von dritter Hand, von dem Meister des Thieme'schen Stilllebens, gemalt sind. Ähnlich ist ein drittes kleineres Bild in der Dresdener Galerie, wo es bis vor kurzem als Gerard Dou galt. Auch hier zeigen sich deutlich die verschiedenen Hände. Alle diese Bilder scheinen mir in den dreissiger Jahren, spätestens um 1640 entstanden zu sein.

(Schluss folgt.)



Abb. 5. Oberer Teil der Fassade des Bürgerlichen Zeughauses am Hof in Wien. Der plastische Schmuck von Lorenzo Matielli.

LORENZO MATIELLI, DER BILDHAUER CHIAVERI'S

Von Erich Haenel

NACH einem tiefen Winterschlaf von mehr als hundert Jahren ist das Barock samt seinem leichtfertigen Bruder, dem Rokoko, vor nunmehr rund zwei Jahrzehnten wieder zu neuem Leben erwacht. Die wissenschaftliche Welt, voran Cornelius Gurlitt, hat es wieder zu Ehren gebracht, dadurch, dass sie uns in die Geschichte seiner Entwicklung einführte, die lebendige Kunst des Tages, damals und leider heute kaum weniger in der Erneuerung der historischen Stile befangen, hat es begeistert aufgenommen und sich sein Wesen mit der ihr eignen Anpassungsfähigkeit zu Eigen gemacht. An litterarischen Werken, die uns in Wort und Bild das künstlerische Gewand der Zeit der Allongeperücken und der Galanteriedegen vorführen, ist heute ebensowenig Mangel wie an monumentalen architektonischen Schöpfungen, von denen ein Louis XIV., ein Friedrich II. in vollstem Masse entzückt sein würde. Man hat es oft genug ausgesprochen, dass das Barock die drei Schwesterkünste Architektur, Malerei und Plastik in unerreichter Weise zu *einem* gewaltigen und harmonischen Vollaccord zu vereinigen verstand. Immer aber war es die Baukunst, die den Ton angab, und sie darf, wenn wir von Rubens absehen, den Ruhm in Anspruch nehmen, der künstlerischen Entwicklung ihrer Zeit die Wege gewiesen zu haben. So ist es wohl erklärlich, dass man sich in den allermeisten Fällen bei wissenschaftlichen Darstellungen jener Periode damit begnügte, Malerei und Plastik als vollständig abhängig von jener mit einer kurzen Übersicht abzuthun. Die Malerei allein, besonders die des 18. Jahrhunderts, fand daneben in Einzeluntersuchungen immer noch Be-

achtung, die Plastik fast nur, soweit sie im Porzellan und etwa noch in den Elfenbeinschnitzereien lebte. Und doch hat es selten eine Zeit gegeben, wo das spezifische bildnerische Können verbreiteter und fruchtbarer war als etwa die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Welch ausserordentliche, fast naive Meisterschaft selbst in den rein dekorativen Skulpturen dieser Periode steckt, sehen unsre Künstler heute immer mehr ein; eine Virtuosität des Anschmiegens an die architektonischen Richtungslinien, die uns wie selbstverständlich erscheint, und die wir erst im Vergleiche z. B. mit dem, was heute auf diesem Gebiete geschaffen wird, voll zu würdigen verstehen. Wenn wir heute nach »Überwindung« des Naturalismus, immer lauter nach einem einheitlichen *Stil* des künstlerischen Schaffens rufen, so sollten wir gerade da, wo ein solcher Stil in tausend Lebensformen zu uns spricht, uns nicht durch einige Übertreibungen, selbst Geschmacklosigkeiten den Genuss an dem interessanten und festumrissenen künstlerischen Kern trüben lassen. Reine Wiedergabe der Natur und bewusstes Abweichen von ihr sind hier wunderbar miteinander verschmolzen; im Zusammenhang der geschaffenen Umgebung wird sich nicht leicht etwas Unwirksames oder selbst Ungeeignetes nachweisen lassen.

Die Zahl der Künstler, die nach Bernini's Tode den von diesem Meister geschaffenen Stil in die Welt hinaustrugen, ist Legion. Wie sich die deutschen Fürsten der absolutistischen Periode ihre Architekten aus Italien kommen liessen, um in mehr oder minder grosszugiger Weise ihre Residenzen künstlerisch mit dem alles beherrschenden Geist Ludwigs XIV. in Einklang zu bringen, so fanden sich, mit den Baumeistern, auch die italienischen Bildhauer in den deutschen Städten ein und setzten durch die Gewandtheit ihres Meissels und den Schwung ihrer Phantasie ihre deutschen Kollegen in begreifliches Erstaunen. Überall, wo italienischer Geist die Architektur beherrscht, wird auch Bernini's Schule in dem plastischen Schmuck lebendig und trägt, mit all ihren guten und schlechten Eigenschaften, wenigstens eine Fülle von Anregungen in das künstlerische Leben ihrer neuen Heimat hinein. Einer der Träger dieser neuen Richtung ist der Meister, dessen Name durch sein Hauptwerk im Anschluss an den grösseren Chiaveris leidlich bekannt ist, Lorenzo Matielli. Den Höhepunkt jener mit fabelhafter Leichtigkeit produzierenden, im Dekorativen über einen unendlichen Reichtum von Ausdrucksmitteln gebietenden Kunst der Bildnerei sehen wir in ihm verkörpert. Zugleich aber ist er für uns dadurch merkwürdig, dass Winckelmann, der bei seinem Aufenthalt in Nöthnitz ihn in Dresden kennen zu lernen reiche Gelegenheit fand, ihm seine Bewunderung darbrachte, ihm, dem nach Algarotti's Urteil »Polyklet das Maass und Phidias das Eisen gab«. Winckelmann, der uns die Geschichte von Matielli's Verehrung für die Antike überliefert hat, fand in seinen Werken, vor allem in der Gewandbehandlung, den Anschluss an die Antike wieder, den er mit so glühendem Verlangen ersehnte. Für eine derartige Empfindung fehlt uns allerdings heute das Verständnis. Aber wir ahnen, dass es Matielli's ausserordentliche Gabe war, der Gewandung im organischen Anschluss an die Formen des menschlichen Körpers eine geschmackvolle und bedeutende Haltung zu verleihen, die den Kenner der alten Kunst an seinen Schöpfungen entzückte. Denn dass die Momente, die wir heute als charakteristisch für die plastische Ausdrucksweise der klassischen Kunst bezeichnen, in Wirklichkeit nicht den Werken unseres Italieners der Barockzeit eignen, braucht nicht erst betont zu werden. Die Rolle, die Matielli in Dresden spielte, reiht sich an Wichtigkeit für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts auf seinem Spezialgebiet derjenigen an, die Chiaveri in der Architektur zukommt. Die ganze Pracht plastischen Schmuckes in den Gärten der Vornehmen Dresdens, vor allem im Grossen Garten, der die preussische Invasion im siebenjährigen Krieg ein grausames Ende bereitete, ist ein Werk seiner Genossen und seiner Nachfolger. Eine Arbeit von solchen Dimensionen, wie er sie während seines zehnjährigen Aufenthalts in der sächsischen Hauptstadt vollbrachte, konnte nicht ohne Einfluss auf die künstlerische Thätigkeit seiner Zeitgenossen bleiben. Eine Zusammenstellung seines oeuvre kann ein ungefähres Bild geben von der überreichen Produktivität dieses Mannes, der wie wenige sich doch stets innerhalb der noch heute anerkannten Grenzen des künstlerischen Geschmacks zu halten wusste.

Über die Lebensgeschichte und Thätigkeit Matielli's vor seinem Aufenthalt in Dresden giebt Ilg, die Fischer von Erlach I, S. 778 ff., umfassende Auskunft. Nach seinen Untersuchungen, deren Hauptpunkte ich hier wiedergebe, war er zwischen 1682 und 1688 geboren, entsprechend einer Notiz im Sächs. Kurier Kab. 1748, die ihn am 28. April 1748 im Alter von 60—66 Jahren gestorben sein lässt. Da in Hasche, Mag. der Sächs. Gesch. I, 1784, S. 257, sein Alter im Jahre 1748 mit 60 Jahren angegeben wird, Nagler sogar nur von etwa 50 Jahren berichtet[1]), so möchte ich wenigstens an dem mittleren Alter von 60 Jahren und demnach dem Geburtsjahr 1688 festhalten. Ilg nimmt an, dass er aus Vicenza stammt, wo im Jahre 1687 ein Mattiello als Bildhauer erwähnt wird; dass diese Stadt schon früher für seine Heimat gehalten wurde, beweist eine Stelle bei »Rubel, Kurzer Bericht, die Gesch. des Baues der hiesigen katholischen Hofkirche enthaltend«, die Schäfer[2]) S. 60 abdruckt: man habe den berühmten Bildhauer M. aus Vicenza verschrieben, um die zur Ausschmückung der Fassaden der Kirche bestimmten Kunstwerke anzufertigen. In den Akten findet sich von dieser Herkunft nirgends etwas erwähnt: in Dresden heisst er anfangs der »Wiener Bildhauer«, dann der »italienische Bildhauer«; irgend welche Beziehungen zu Vicenza in seiner Kunst lassen sich gleichfalls nicht nachweisen. Zuerst treffen wir ihn in Wien, wo er am 7. April 1714 ein Dekret als Hofbildhauer erhielt: also im Alter von 26 Jahren, einen Posten,

1) Allerdings ohne, wie gewöhnlich, eine Quelle zu nennen.

2) Schäfer, die katholische Hof-Kirche zu Dresden 1851.

den er, wie aus Ferdinando Bibiena's Empfehlung hervorgeht, seiner Tüchtigkeit in Stein- und Holzarbeit verdankte. Von da an ist er mannigfach mit grösseren und kleineren Arbeiten für den Hof und an anderen öffentlichen Bauten beschäftigt. Sein erster Auftrag war ein Altarkreuz in Silber und die Figur eines Kindes in Gold für Mariazell; von 1716 an schuf er die zahlreichen Statuen und Brunnengruppen des Schwarzenberggartens (Abb. 1 und 2). Nach den Proben in Ilg's Publikation: Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire, Taf. 9 u. 10, sind es Werke von jener weichlichen Eleganz und Schlankheit der Formen, wie sie damals fast ausschliesslich beliebt waren und jedenfalls den direkten Gegensatz bildeten zu den kraftvollen Gestalten, die sein deutscher Rival Raphael Donner schuf. Die Köpfe zeigen den echten Rokokotypus mit spitzem Näschen und zurückliegender Stirn; der Aufbau der Gruppen ist von unleugbarem Geschmack in dem flüssigen Schwung der Linien. Noch vor 1727 arbeitete er dann 10 Ahnenbilder in Stein, in teils antikisierendem, teils mittelalterlichem und Renaissancekostüm für den grossen Saal des von Fischer von Erlach erbauten Gräflich Althan'schen Schlosses Frain in Mähren, 1724 zwei Figuren für die neuen Hofstallungen und noch vor 1730 die Statue des hl. Petrus an der Peterskirche in der äusseren Nische am Chor. Im Jahre 1725 beginnen dann seine Arbeiten für die Karlskirche: zuerst entstanden die Kolossalfiguren der Heiligen auf dem Oberbau des Portikus, bewegte Gestalten von ausdrucksvollem Umriss schon ganz im Geiste der Skulpturen auf der Kath. Kirche in Dresden, und die Engel am Ansatz der Kuppelwölbung, die nicht minder ausgezeichnet ihren Platz ausfüllen. Die Modelle zu den riesigen Adlern und den Kronen auf den Triumphsäulen stammen gleichfalls von ihm (1727). Dass er mit seinen Entwürfen für die Reliefs der Spiralen gegen seinen Mitbewerber Mader unterlag, berichtet schon Winckelmann (Gedanken über die Nachahmung etc., S. 67), cf. Ilg, p. 673 ff. Seine Bemerkung, Matielli's Figuren seien allzu erhaben gearbeitet gewesen, kann uns immerhin als Fingerzeig in der Charakterisierung seiner Kunst dienen. Schliesslich fertigte er noch 1730 die hölzernen Tabernakel-Engel und Ornamente. Die Gruppen auf der 1723—26 entstandenen Hofbibliothek, auf dem Mittelrisalit Minerva in einer Quadriga, triumphierend über Neid und Unwissenheit, die sich am Boden wälzen, sowie zwei Atlanten auf den Seitentrakten mit Erd- und Himmelskugel, daneben weibliche Gestalten, welche die Embleme verschiedener Wissenschaften tragen, zeigen seinen Stil mehr nach der Richtung des Wuchtigen, Dramatischen hin ausgebildet (cf. C. List, die Hofbibliothek in Wien, S. 9). Einen gewissen Höhepunkt seines Schaffens erreicht Matielli in den 1728/29 entstandenen Herkulesgruppen an der Reichskanzlei, in der Hofburg (Abb. 3 und 4). In diesen kolossalen Gestalten ist nicht nur das Körperliche, trotz einzelner Übertreibungen, in dem Spiel der Muskeln meisterhaft beherrscht

Abb. 1. Nymphe, den Hylas raubend. Gruppe von L. Matielli im Schwarzenberggarten in Wien.

sondern sie fügen sich auch, nach den Proportionen und Bewegungen, so ausgezeichnet in ihre Umgebung ein, wie wir es eben fast nur bei der Barockplastik gewöhnt sind. (cf. Ilg, Bildhauerarbeiten etc., Taf. 6 u. 7). Die Wucht der Formen ist hier aufs Äusserste gesteigert, bei allem Naturalismus der Durchführung im Einzelnen. Wenn Ilg (S. 701) die Atlanten, sowie den gesamten äusseren Statuenschmuck der böhmischen Hofkanzlei, jetzt Ministerium des Innern, für Arbeiten Matielli's hält, und zwar im Vergleich mit den Atlanten des Stiftes Klosterneuburg, so könnte dem höchstens der zeitliche Unterschied — die letzteren Arbeiten sind 1730 entstanden — entgegengehalten werden. Mehr scheint mir die Verwandtschaft der weiblichen Figuren des ersten Stockwerkes mit denen des Schwarzenbergpalais-Gartens eine derartige Annahme zu unterstützen. Der Erzengel Michael als Besieger des Dämon auf dem Eingang der Michaelerkirche, den er 1730 vollendete, wird von Füessli, Künstlerlexikon No. II, S. 801 und nach ihm von Nagler als Probe seines »grandiosen und kühnen Stiles, den er in Wien einführte«, allein erwähnt (Füessli nennt statt der Michaeler- die Barnabiten-Kirche). Die schon besprochenen Atlanten im Souterrainsaal des Stiftes Klosterneuburg würden diese Bezeichnung mit mehr Recht verdienen: echte Barocktitanen von ungeheuren Dimensionen, deren Umgebung leider nicht vollendet wurde. Die prachtvollen Atlanten, die in dem Vestibül des Hildebrandschen Belvedere allein das niedrige Gewölbe tragen, schreibt Ilg (Kunstgeschichtl. Charakterbilder aus Österreich-Ungarn S. 293) demnach wohl mit Recht gleichfalls unserm Meister zu; sie müssten allerdings dann schon um 1724 geschaffen sein. In dasselbe Jahr 1732 fallen dann von grösseren Arbeiten die ehemaligen Brunnen auf dem Hohen Markt und die Gruppen im grossen Saal des kaiserlichen Schlosses Eckartsau im Marchfeld. Sein »leggiadro scalpello«, den die Zeitgenossen rühmen, bewährt sich hier aufs glänzendste: die Gestalten sind, selbst innerhalb des dem Gefälligen nur allzusehr zuneigenden Zeitstiles, von ganz hervorragender Anmut der Bewegung und Feinheit des Gliederbaus. Zugleich macht sich hier aber zum erstenmal ein neues Element nachdrücklich gelten: die Anlehnung an die Antike. Natürlich an die Antike des Hellenismus oder wenigstens jener Nachblüte der klassischen Kunst, aus welcher der Apoll vom Belvedere und die Diana von Versailles stammen. Besonders der Apoll, der die in sentimentaler Verzweiflung sich windende Daphnis umschlingt, ist mit seinen langen Beinen, die eine richtige Ausfallstellung kaum riskieren, bis in die aufgetürmte Locke des Haupthaares ein rechter Nachkomme seines grossen Namensvetters in Rom. Wir fangen an zu verstehen, wie Winckelmann in Matielli einen wahren Priester *seiner* Idealkunst sehen konnte, wie Hagedorn, der Panegyriker der Antike, ihn als »den Italiener,



Abb. 2. Pluto und Proserpina. Gruppe von L. Matielli im Schwarzenberggarten in Wien.

der den griechischen Geschmack mit Zuneigung gegen die Deutschen vereinigte«, pries (Justi, Winckelmann I, S. 279). Für die schon stark von rein klassischen Motiven durchsetzte Architektur der Eckartsau konnte es in der That keinen glücklicheren Skulpturenschmuck geben als Matielli's allegorische Gruppen. Denselben Geist, wenn auch in, dem veränderten Standpunkt entsprechend, etwas vergröberten Formen atmen auch die Gruppen auf dem Bürgerlichen Zeughaus am Hof (Abb. 5), die er samt den Trophäen noch in dem gleichen Jahre für den Preis von 5000 fl. schuf. Eine bezeichnete Arbeit, eine Thongruppe der thronenden Madonna mit der hl. Anna und Joseph, im Kapuzinerkloster »ein herrliches Werk«, vom Jahre 1736, kenne ich leider nicht. Nach so vielen ehrenvollen Aufträgen, die seinen Namen den ersten der zeitgenössischen Bildhauer anreihten, musste es ihn um so härter treffen, als er im Jahre 1737 in einem Wettbewerb um den Brunnen auf dem Mehlmarkt gegen seinen grossen Rivalen Raphael Donner unterlag. Wenn es ihm auch einen gewissen Trost bot, dass die Entscheidung nicht aus künstlerischen, sondern rein äusserlichen, praktischen Gründen vom Wiener Magistrat so gefällt worden war, so mochte dem ehrgeizigen und, wie sich aus der Geschichte des Dresdner Kirchenbaues ergiebt, leidenschaftlich um seine Stellung besorgten Italiener doch der Aufenthalt in der Stadt, die ihm nach mehr als 20jähriger ruhmvoller Arbeit so lohnte, vergällt sein. Es ist anzunehmen, dass Chiaveri, der im folgenden Jahre den Bau der Dresdner Hofkirche in Angriff nahm, in Matielli die geeignete künstlerische Kraft für den überreich geplanten plastischen Schmuck sah und ihn direkt für seine Zwecke nach Dresden berief. Matielli selbst wird um so lieber gefolgt sein, als eine so umfassende Arbeit dem in der Blüte der Schaffenskraft stehenden 50jährigen Künstler ja herrliche Gelegenheit bot, seine so mühelos produzierende Gestaltungskraft und seine Phantasie aus dem Vollen zu bethätigen. Am 1. Oktober 1738 trat er in die Dienste des sächsischen Königs, und der hohe Gehalt, den er vom 1. Oktober 1739 an empfing, bewies ihm, dass man hier seinen Leistungen Gerechtigkeit widerfahren liess.



Abb. 3. Herkules besiegt den nemäischen Löwen. Gruppe von L. Matielli an der Reichskanzlei der Kaiserlichen Burg in Wien.

Über den Bau der Katholischen Hofkirche sind im Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv eigentliche Baurechnungen nicht erhalten. Die ganze Fülle von Dokumenten, Eingaben, Verfügungen, Anschlägen, Spezifikationen«, Korrespondenzen, Rechnungen u. s. w., die sich an die Entstehung eines solchen bedeutenden Gebäudes zu knüpfen pflegt, findet sich enthalten in »Cammer-Acta, den von Ihro Königl. Maj. allergnädigst angeordneten gewissen Bau nahe an der Vestung in Dero Residenz-Stadt Dressden, betreffende«. Vol. I umfasst die Jahre 1738 und 1739, Vol. II weiter 1739, Vol. III, bezeichnet: »Cammer Acta, den vorseyenden neuen Bau an allhiesigem Königl. Residenz-Schlosse betr.« 1740, Vol. IV weiter 1740 bis 1743, Vol. V 1744 und 1745, Vol. VI — »den bekannten neuen Bau . . . . betr.« 1746 seq. — 1750, Vol. VII 1751. (Finanz-Archiv). Daneben umfasst ein Band »Acta die Erbauung einer neuen Kirche bey dem Königl. Schloss zu Dressden betr., Ao. 1738 seq. H. St. A. 774, Geh. Cab. Canzlei Loc. no. 20« eine Reihe weiterer, zum Teil mit den in den Cammer-Acta enthaltenen identischer Dokumente, die bis in das Jahr 1752 reichen. Die Cammer-Acta finden sich im H. St. A. unter Rep. VIII, Dresden, 35824. Die einzelnen Akten sind nicht immer genau in der chronologischen Folge eingereiht, eine Anzahl von ihnen tragen als Konzepte nicht einmal das Datum; auch sind die Bände nur teilweise foliiert.

Die erste Erwähnung Matielli's geschieht unter dem 1. September 1739. Dass er schon vorher am Kirchenbau thätig war, beweist eine »Spezificatio der von Anfang des hiesigen Königl. neuen Gebäudes, nehml. von 1. Octobr. 1738 bis ult. Decbr. 1741 geferttigten und bezahlten Statuen«, in der allerdings die erste Zahlung erst unterm 1. September 1740 vermerkt ist[2]). Denn so lange zogen sich, wie wir sehen werden, die Vorarbeiten und Verhandlungen hin. Jene Notiz vom 1. September 1739[3]) betrifft Matielli's Amtswohnung: da Chiaveri selbst seine Verrichtungen

2) Vol. IV, Bl. 144.
3) Vol. II.

nicht erlaubten, einen Neubau zu leiten, wurde dem Landbauschreiber Simon die Bauführung übertragen und ihm dazu 1000 Thlr. überwiesen[4]). Das Grundstück lag an der Königstrasse, nicht weit vom Japanischen Palais, und gehörte zum Hause der verw. Jagdpfeiferin Rosina Marie Roth, der es zu diesem Zwecke abgekauft wurde. Der Neubau zog sich in die Länge, denn im Juni und Juli 1740 bittet Simon verschiedentlich um Baugelder, da er bis dahin nur 3200 Thlr. erhalten hat. Im August dieses Jahres wird das Haus mit Wasserröhren ausgestattet. Bis zum 23. Oktober 1742 hat der Bau insgesamt 8020 Thlr. gehostet[5]), eine Restzahlung soll von denen zum Bau am Schlosse gewidmeten Geldern, allwo der Aufwand mit verschrieben wird‹ geleistet werden[6]), ist aber im Januar 1744 noch nicht erledigt[7]). Schon am 17. August verlangt Knöffel, der die Bauleitung nun übernommen hat, 553 Thlr. für notwendige Reparaturen[8]), ebenso einen grösseren Betrag im März 1746[9]).

Die offizielle Bestätigung seiner Thätigkeit an dem Kirchenbau erhielt Matielli erst am 16. Januar 1740 durch ein königliches Reskript: ›wir haben dem Bildhauer M. nebst der freyen Wohnung und Stallung eine jährliche Besoldung von 560 Thlr., ingleichen das benötigte Brennholz und die Unterhaltung eines Handlangers bey dem Laboratorio und zweyer Pferde in Gnaden bewilligt, zahlbar vom 1. Oktober 1739 ab von den für den Bau bestimmten Bildern‹ [10]). Der Zuschuss betrug für das Brennholz hundert, für die Pferde dreihundert und für den Handlanger neunundzwanzig Thlr. jährlich, sodass er insgesamt 989 Thlr. jährlich erhielt: eine für jene Zeit sehr stattliche Summe, die um so schwerer wiegt, als Chiaveri selbst nur 1100 Thlr., incl. 600 Thlr. Zulage, und die beiden Kondukteure Antonio Zucchi und Sebastian Wezl nur je 300 Thlr. Gehalt bezogen[1]). Wenn man bedenkt, dass Matielli jede Statue, die er ablieferte, noch besonders bezahlt erhielt, wozu ihm die Steine frei gestellt wurden, so lässt sich daraus ein Schluss ziehen auf den Ruf, den er damals genoss. Das Brennholz genügte ihm übrigens nicht, denn schon am 8. Juni 1740 bittet er um eine Erhöhung des dafür ausgesetzten Betrages. Die Einnahmen Matielli's steigerten sich noch, da er auch die Modelle für die am Kirchenbau nötigen Kapitelle lieferte. Im November 1739 arbeiteten die Bildhauer Böhme, Adler und Oberschall, nach Anleitung des von dem Architekt Chiaveri angegebenen, von dem Wiener Bildhauer M. verfertigten Modells die Kapitelle[2]); in demselben Monat noch hören wir von einigen ›nach des Italienischen Hofbildhauers Herrn Lorentz M. Inventiert und modelierten Capitellen‹ [3]), und am 23. Februar 1740 erhält er für vier desgleichen, ›die er durch seine Leute, die er selbst unterhalten muss, hat fertigen lassen, 335 Thlr., ‹ wie ihm auch ›die künftig zu liefernde Arbeit und Statuen, ohneracht der geniessenden Pension, als welche hierher garnicht gehörig, jedesmahl billig bezahlet werden müssen‹.



Abb. 4. Herkules bändigt den Kretensischen Stier. Gruppe von L. Matielli an der Reichskanzlei der Kaiserlichen Burg in Wien.

Grosse Schwierigkeiten machte die Lieferung der nötigen Steine, für die Matielli gemeinsam mit Chiaveri thätig ist. Es scheint, dass man ursprünglich den Plan hatte, die Statuen aus Marmor herzustellen, denn am 2. September 1739 reisen die beiden Künstler mit dem Bauschreiber Simon ›ins Gebirge zu den Marmorbrüchen‹ [4]). Zugleich indessen sieht man ein, dass dies nicht durchzuführen sei, und Matielli erhält den Auftrag, eine Probe einer Statue für das Innere der Kirche aus Pirnaischem Sandstein zu liefern, der ›mit

4) Vol. I, Bl. 238.
5) Vol. IV, Bl. 202.
6) ib. Bl. 216.
7) Vol. V, Bl. 42.
8) Vol. IV, Bl. 243.
9) Vol. VI, Bl. 26.
10) Vol. III; H. St. A. 774, Loc. 20; Bl. 44 (92).

1) Vol. IV, Bl. 135.
2) Vol. I, Bl. 232.
3) Vol. I, Bl. 234.
4) Vol. II.

einer gewissen weissen Masse, die dem Marmor gleicht und von Dauer ist«, überzogen werden soll. Man dachte also an eine Art Marmorimitation, die sich anscheinend aber doch nicht bewährte, denn es hat sich weder im Innern noch am Äusseren der Kirche etwas derartiges erhalten. Die Verhandlungen mit den Steinlieferanten scheinen inzwischen schon einige Ergebnisse gehabt zu haben, denn Simon berechnet am 2. November 1739 im Voranschlag die Kosten für das Material der Statuen[5]). Jeder Stein für die Statuen solle 6 Ellen hoch, 3 Ellen stark und 2 Ellen breit sein, 64 Thlr. und dazu 60 Thlr. Fuhrlohn, also im ganzen 124 Thlr. kosten; 80 Stück sollen es sein, »und wieviel werde der Bildhauer für seine Arbeit haben wollen?« Jedenfalls wollte Matielli mit dem Beginn der eigentlichen Arbeit nicht allzu lange warten: er lässt sich von Chiaveri einige Blöcke geben, schneidet, da sie für seine Zwecke zu gross sind, $^1/_2$ Elle ab und arbeitet munter darauf los. Simon ist über diese Materialvergeudung sehr entrüstet: Matielli solle warten, bis die in Pirna für ihn parat liegenden Steine da wären — und versucht sogar, aus der Affaire eine Anklage gegen seinen alten Feind Chiaveri, er wirtschafte zu seinem eigenen Vorteil, zu schmieden. In diesem Bemühen unterstützt ihn sein Kollege, der Bauschreiber Franke, der dem vielangegriffenen Leiter des Baues denselben Vorwurf inbezug auf die Herstellung der Kapitelle macht. Nachdem Matielli und Chiaveri im April 1740 zur Beaugenscheinigung der Steinbrüche nach Pirna gegangen sind, und mit den Steinlieferanten dort und in Cotta verhandelt haben, werden schliesslich die Kosten für jeden, zu einer Statue bestimmten Stein auf 30, an Fuhrlohn pro Stein auf 40 Thlr. vereinbart, während die Steine für die Kapitelle teils je 30, teils je 17 Thlr. kosten. Noch im August 1740 ist jedoch die Angelegenheit nicht ganz geregelt: Matielli bittet, jemanden nach Pirna zu senden, weil die Steinlieferanten sonst die Wände in Werkstücke zerschlagen: »welches mich sodann an der Arbeit hindern würde, und ich nicht sieben Stück jeden Monat erlangen könnte«. Es ist nicht recht ersichtlich, wozu Matielli gerade sieben Stück jeden Monat gebraucht haben kann, da er, wie sich aus der Spezifikation vom 22. Dezember 1742 ergiebt, im günstigsten Falle monatlich nur zwei Statuen hat fertig abliefern können. Die erste wirkliche Zahlung erhält er nach einer Spezialrechnung am 29. August 1740, und zwar für die Figuren des Evangelisten Johannes und Petrus je 500 Thlr. Dieser Betrag wird weiterhin konstant beibehalten, so dass, einschliesslich der Material- und Transportgelder, die Kosten für jede einzelne Statue 570 Thlr. ausmachen. Das ergiebt eine Totalsumme von 44460 Thlr. allein für den plastischen Schmuck des Äusseren, einen Betrag, der wohl in der Geschichte der Architektur des 18. Jahrhunderts ohne Gegenstück dastehen dürfte. (Schluss folgt.)

5) Vol. II.

ZWEI HANDZEICHNUNGEN ALBRECHT DÜRER'S

Von Gustav Pauli

In den Sammlungen des Herrn von Lanna in Prag befinden sich zwei Handzeichnungen Dürer's, die, wie es scheint, der Aufmerksamkeit der Kenner bisher entgangen sind. Zwei Zeichnungen aus Dürer's reifen Meisterjahren sind ein so wertvoller Fund, dass ich nicht länger zögern darf, von der freundlichen Erlaubnis ihres Besitzers Gebrauch zu machen, sie hiermit zu veröffentlichen.

Auf dem ersten Blatte sehen wir zwei Skizzen einer Muttergottes mit dem Kinde. Sie sitzt, dem Beschauer zugewendet, im weiten, vielfaltigen Kleide und reicht dem Kinde die Brust. Die rechte Hand, die den Kopf des Knaben stützt, ist verhüllt, die Linke, über der der weite Ärmel zurückgestreift ist, hält das rechte Füsschen des Kleinen. Ihr Gesicht zeigt die wohlbekannten Züge mit dem Grübchen im kräftig gerundeten Kinn, dem vollen Mund und jenen schweren Augenlidern, die eine Eigentümlichkeit bei den Angehörigen von Dürer's Agnes gewesen zu sein scheinen. Unmittelbar rechts neben diesem Entwurf erscheint das Paar noch einmal in kleineren Dimensionen, flüchtiger gezeichnet. Maria drückt das Kind liebkosend an sich, das mit dem rechten Händchen in den Ausschnitt ihres Kleides greift.

Wenn ich nicht irre, so haben wir hier zwei Entwürfe zu einem jener Muttergottes-Bildchen, wie sie Dürer gern in Kupferstich und Holzschnitt veröffentlichte, nachdem er der mühseligen Malerei grosser Altartafeln überdrüssig geworden war — Entwürfe, die nicht zur Ausführung gelangt sind und

die aus der Studienmappe des Meisters in die Hände der Sammler gerieten. Der Charakter der Zeichnung scheint mir auf die Jahre um 1515 hinzuweisen. In einer Madonnenstudie von 1514 in der Bremer Kunsthalle (Lippmann 121) gewahren wir eine ähnliche Haltung beider Figuren wie auf der Hauptgruppe hier. (Die kleinere flüchtige Skizze unseres Blattes erinnert in der Gruppierung oberflächlich an die Madonna auf dem Kupferstich B. 36 von 1512). Zum Typus der Maria vergleiche man die Kupferstiche B. 35 von 1513, B. 33 und 40 von 1514, oder die Muttergottes auf der aquarellierten Anna selbdritt von 1514 aus der Sammlung Mitchell (Lippmann 78).

Das Blatt misst 160 zu 130 mm. Die Federzeichnung ist in schwarzer Tusche ausgeführt, stellenweise, namentlich am linken Ärmel der Maria, mit einer dunkleren Mischung derselben Tinte übergangen. Das Wasserzeichen des Papiers ist der Reichsapfel, von dem der Stern sichtbar ist. Das fehlende Monogramm des Meisters hat vielleicht an den Seiten oder unten gestanden und ist bei der Verkürzung des Blattes mit abgeschnitten worden. Herr von Lanna hat die Zeichnung 1897 von Colnaghi in London erworben.



Abb. 1. Dürer, Madonnenstudien.
Prag, Sammlung Ad. von Lanna.

Um dieselbe Zeit, wie die eben besprochene, ist die andere grössere Federzeichnung entstanden, die

ein besonderes Interesse beanspruchen darf als Studie zu einem bekannten Meisterwerke von Dürers Radierkunst, zu der Entführung, B. 72. Setzen wir beide Blätter neben einander. Zur grösseren Bequemlichkeit der Vergleichung habe ich von der Eisenradierung eine Aufnahme im Spiegelsinne herstellen lassen. Die Übereinstimmungen sind nicht minder merkwürdig als die Verschiedenheiten. Auffallend ist die Gleichheit der Hauptgruppe hier wie dort, nicht nur in den allgemeinen Dimensionen, sondern in allen wesentlichen Konturen. Man fragt sich unwillkürlich: Wird der Meister selbst sich so eng an eine immerhin flüchtige Vorzeichnung binden? — Liegt nicht die Vermutung nahe, dass hier ein gewandter Kopist, vielleicht ein raffinierter Fälscher sein Wesen getrieben habe?

Ich meine, wir dürfen uns dieser superklugen Skrupel entschlagen. Dass Dürer sich in der That bei seinen graphischen Arbeiten genau nach einer nicht sehr eingehenden Vorzeichnung gerichtet habe,



Abb. 2. Dürer, Studie zu der Entführung. B. 72. Prag, Sammlung Ad. von Lanna.

das zeigt uns der Vergleich eines Stiches, der derselben Periode entstammt wie unsere Radierung, der reizenden Madonna mit dem Rosenkranze (B. 39), mit der Federzeichnung aus der Malcolm'schen Sammlung (Lippmann 94). Hier haben wir nicht nur Übereinstimmung der Masse und der wesentlichen



Abb. 3. Dürer, Die Entführung. Eisenradierung. B. 72. (Im Spiegelsinne.)

Umrisse, sondern auch Übereinstimmung in allen Einzelheiten der Komposition mit Ausnahme der Landschaft im Hintergrunde, die erst auf der Kupferplatte neu hinzugefügt wurde, zugleich mit der sorgfältigen Ausarbeitung des in der Zeichnung nur flüchtig skizzierten Details.

Wenn also die Übereinstimmungen zwischen Radierung und Zeichnung noch nicht gegen die Echtheit der letzteren sprechen, so frage ich, ob nicht dagegen die Verschiedenheiten beider sehr laut für die Echtheit sprechen? Einem gewöhnlichen Kopisten oder gar einem Fälscher wäre eine so sinnreiche Umdeutung des geschilderten Vorganges schwerlich zuzutrauen. Die Radierung versetzt uns in die Bereiche einer traumhaften Phantasie. Zwar erspähen wir im Hintergrunde der Landschaft an einem Wasserspiegel menschliche Wohnungen, aber dieses Reittier, dies Einhorn mit zwitterhaft von Bock und Pferd entlehnten Formen, gehört der Fabelwelt an und folglich mit ihm die ganze Szene. Irgend ein überirdischer Unhold entführt irgend ein weibliches Wesen. Die Zeichnung macht uns den Vorgang plausibler. Es hat zwischen sterblichen Menschen ein Kampf stattgefunden um Weiber oder um ein Weib. Die Leiber der Erschlagenen liegen am Boden und der Sieger reitet mit seiner schönen Beute davon. Er reitet auf einem leibhaften Pferde. Würde sich ein Kopist wohl die Gelegenheit haben entgehen lassen, solch ein prächtiges Fabeltier, wie auf der Dürer'schen Radierung abzubilden? Würde sich ein Kopist ferner der Mühe unterzogen haben, für seine Kopie den Bau des Pferdes zu studieren, oder doch ihn sich zu vergegenwärtigen an den Stellen, die im Original durch phantastische Zuthaten verschleiert waren? (An sämmtlichen Oberschenkeln und am Unterkiefer des Pferdes.) Würde gar ein Fälscher auf die Anbringung des Monogrammes verzichtet haben? Alle diese Fragen kann man getrost verneinen.

Für ganz skeptische Leute bleibt aber immer noch ein Zweifel übrig. Zugegeben, dass unsere Zeichnung nicht wohl nach der Radierung kopiert sein kann, so könnte sie doch nach einer anderen Zeichnung kopiert sein und zwar nach Dürers Vorstudie zu seiner Radierung. In diesem Falle könnte es sich nach dem Charakter der Zeichnung, nach der Beschaffenheit von Papier und Tinte, nur um eine alte Kopie handeln, um eine Kopie aus Dürers Zeit. Der Kopist könnte ferner kein geringer Künstler gewesen sein und er müsste in irgend welchen Beziehungen zu Dürer gestanden haben. Sehen wir uns nun im Kreise der damaligen deutschen Künstler nach einem um, der diese Bedingungen erfüllt und dessen Art zu zeichnen derjenigen unseres Blattes nahe steht, so wüsste ich nur Hans Baldung. Und in der That nannte ein allgemein verehrter Kenner diesen Namen, als ich ihm die Lanna'sche Zeichnung vorlegte. Baldung oder Dürer? — In diesem Falle ist die Frage nicht leicht zu beantworten. Die weiche Bildung des Frauenleibes, der lockere Charakter der Zeichnung, die kalligraphisch sichere Führung der Striche, die Häkchen in den Übergängen zum Licht, alles das begegnet uns freilich bei Baldung, es begegnet uns aber auch bei Dürer. — Ein für Baldung in entscheidendem Sinne eigentümliches Merkmal der Zeichenweise habe ich trotz wiederholter Vergleichungen nicht entdecken können. Umgekehrt aber wüsste ich nichts zu nennen, was in der Zeichenweise Dürer's Art widerspräche. —

Und nun bitte ich noch einmal Zeichnung und Radierung zu vergleichen, und zwar auf die beiden Antlitze hin. Das Gesicht ist ja derjenige Teil des Körpers, den wir durch fortwährende Beobachtung am genauesten kennen, in dessen Abbild wir die kleinste Veränderung sofort instinktiv als eine Veränderung des Ausdrucks empfinden. Wäre die Zeichnung eine Kopie, so müsste unfehlbar der Ausdruck der Gesichter anders, minder drastisch sein als im Original. Nun sind aber auf der Zeichnung beide Gesichter lebhafter und ausdrucksvoller als auf der Radierung. Mit einer leichten Verschiebung der Linien ist der entsetzte Aufblick der Augen des Weibes besser charakterisiert als in den starr umgrenzten Augäpfeln des radierten Kopfes[1]). Bei dem Reiter ist durch ein paar Striche eine Veränderung der Muskelpartien um die Augen angedeutet, wie sie für den Gesichtsausdruck eines angestrengt Tragenden oder Hebenden durchaus bezeichnend ist. Nicht minder charakteristisch ist die Krümmung des leicht geöffneten Mundes oder die Verschiebung des Bartes, der sich auf die heraufgezogene linke Schulter legt. Alle diese Züge vermissen wir an dem radierten Kopf, der ebensogut auf einem Rumpfe von anderer Haltung sitzen könnte.

Der Skeptikus könnte mir ja nun immer noch vorhalten, dass ich nur eine Kopie mit der anderen verglichen hätte, dass die verlorene Originalzeichnung Dürers jene physiognomischen Vorzüge in noch höherem Grade besessen haben könne.

Darauf freilich bleibt mir nur übrig, zu erwidern, dass man streng genommen bei allen stilkritischen Erörterungen nur mit Wahrscheinlichkeiten rechnet. Keiner von uns hat zugesehen, als diese Zeichnung entstand. Nur so viel kann ich sagen, dass für mich alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass kein anderer als Albrecht Dürer der Zeichner war.

Das Blatt misst 251:203 mm. Die Federzeichnung ist in bräunlicher Tinte ausgeführt, — das Papier weist kein Wasserzeichen auf und hat Drahtabstände von 24 mm. An den Umrissen der beiden Hauptfiguren bemerkt man Spuren einer ungeschickten Bleistift- oder Kreideüberzeichnung, namentlich an der Schulter, am linken Arm und Bein des Mannes.

1) Das Pentimento am linken Auge ist eine Korrektur wie sie auf Dürer'schen Federskizzen des öfteren vorkommt.

EIN MÄNNLICHES BILDNIS DES LUCA SIGNORELLI IN DER BERLINER GALERIE

VON HANS MAKOWSKY

LUCA SIGNORELLI ist ein Kind der altetruskischen Grenzmark, die, einem ungeheuren Festungsgürtel vergleichbar, Toscana gegen die umbrischen Lande abschliesst. Von stattlicher Bergeshöhe schauen die Städte, noch heute wehrhaft im Kreise ihrer alten Mauern und trotzig getürmt, weit in das blauende Land hinein, und mühsam steigt der Fremde durch terrassenartige Olivenpflanzungen zu ihnen hinan. Aber der Kriegslärm, der Jahrhunderte lang sie durchhallt hat, ist verstummt, eine romantische Stille herrscht in ihren schmalen, winkligen Gassen, gleichgültig flutet der Strom der Reisenden an ihrer Abgelegenheit vorüber. Ohne eigenes, inneres Leben zehren sie vom Ruhm einer grossen künstlerischen und politischen Vergangenheit und bewahren in der ehrwürdigen Erstarrtheit ihres Alters das treueste Abbild jener Renaissancetage, da das Leben mit allen Leidenschaften in ihnen stürmte.

In einer dieser Kleinstädte, in Cortona, ist Signorelli zur Welt gekommen. Wenn er aus den Thoren seiner Heimatstadt zu der hochgelegenen alten Kirche Sta. Margherita hinanstieg, ging sein Blick weit über das üppige Land, wo drei Staaten zusammenstiessen: der Kirchenstaat mit seiner Provinz Umbrien, das Sieneser und das Florentiner Gebiet. Mit schillerndem Spiegel trat eine Ecke des Trasimenischen Sees in das reiche Landschaftsbild, und der vom Norden her klar und scharf über das Gebirge streichende Florentiner Wind vermischte sich mit den linderen Lüften, die aus dem damals noch wenig entforsteten Umbrien heraufwehten.

All das Land, das da hinter ihm anstieg und unter ihm sich dehnte, ist Signorelli's oft durchmessene Wanderstrasse gewesen. Als Kleinstädter, dem die unaufhörlich verwirrten heimatlichen Zustände keinen stäten, geschweige denn einen umfassenden Wirkungskreis bieten konnten, hat er das Dasein eines fahrenden Schülers und Wandermalers geführt, um schliesslich in ehrenvoller Stellung in seiner Vaterstadt ein langes Leben zu beschliessen. Überall in jenen auf altetruskischem Boden erbauten Provinzstädten finden wir die Denkmale seiner kraftvollen, leicht schaffenden Hand. Nach Arezzo scheint ihn schon in jungen Jahren sein grosser strenger Lehrer, Piero della Francesca mitgenommen zu haben; Città di Castello darf mit Cortona um den Ruhm streiten, die Hüterin der reichsten Zahl von Arbeiten seiner Hand zu sein; Orvieto bewahrt in der Brizio-Kapelle des Meisters gewaltigste Schöpfung, die Fresken mit der Darstellung der letzten Dinge. Florenz aber und Rom, wo Signorelli's Arbeiten seltener werden, sind die Orte, die über seine künstlerische Entwicklung vor allem entschieden haben. Florenz hat den langsam und bedächtig Vorwärtsstrebenden zu der ersehnten Höhe der Meisterschaft geführt. Rom, als es den mählig Alternden zum zweitenmal empfing, hat ihn stutzig und unwillig gemacht. Denn der im Cinquecento dort aufstrebende Idealismus, genährt von der Begeisterung für die wiedergewonnenen antiken Kunstdenkmäler, fand keine Gegenliebe bei dem unbeirrbaren, mit festen Füssen auf der Gegenwart trotzenden Realismus Signorelli's. Im Wettstreit mit der beruhigten und vereinfachten Schönheit einer aristokratischen Kunstauffassung zog der Repräsentant des derbzupackenden grundehrlichen Naturalismus den kürzeren. Unlustig nach den ersten Misserfolgen, mit den Jüngeren den Kampf an der Stätte aufzunehmen, wo der Sieg schon so gut wie entschieden war, zog sich Signorelli in die heimatlichen Berge zurück. Dort stand



Abb. 1. Luca Signorelli. Bildnis des Meisters und des Fra Giovanni Angelico (Ausschnitt). Orvieto. Dom, Briziokapelle. Photogr. Anderson.

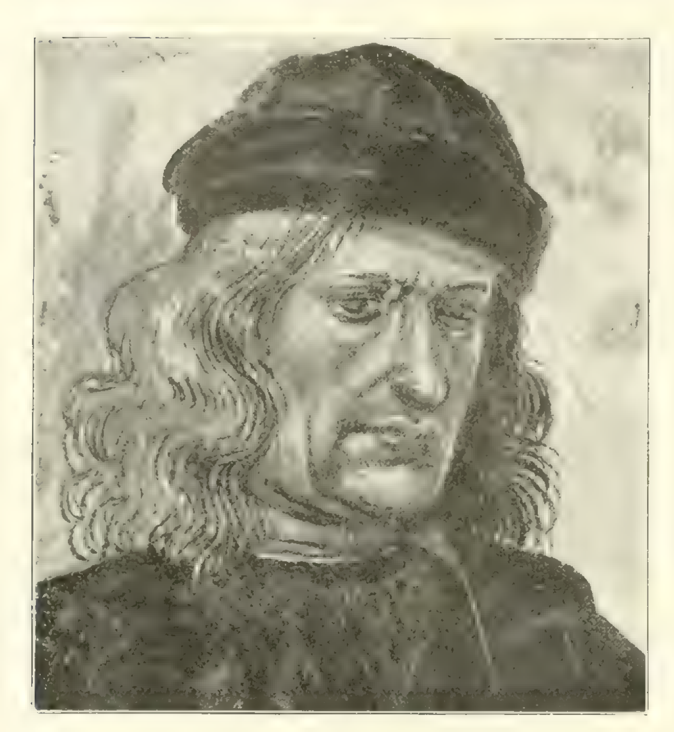


Abb. 2. Luca Signorelli. Selbstbildnis (Ausschnitt). Orvieto. Museo dell' Opera.

sein Ruhm noch unangetastet, dort ward er noch verstanden und bewundert von dankbaren Gemütern, denen gleich ihm die neue Weisheit fremd und absonderlich klang, soweit sie ihnen überhaupt zu Ohren gekommen war. Und die Treue, die die Heimat ihm und seiner Kunst gehalten, hat er vergolten mit dem ungeteilten Rest seines Lebens und seiner Kräfte.

Signorelli zählt zu den Meistern der umbro-florentinischen Schule und damit wird seine zwischen der umbrischen und der florentinischen Kunstauffassung vermittelnde Eigenart angedeutet. Wenn wir eines seiner frühsten Werke, das schönste Altarbild, das ihm je gelang, die Madonna mit Heiligen im Winterchor des Domes zu Perugia, betrachten, so empfinden wir die träumerische Stille, in der die Heiligen, wie abgeschieden von der Aussenwelt, versunken sind. Ein tief verhaltenes Schweigen herrscht in dem feierlichen Kreise. Zugleich kommt in der Haltung der Figuren, in der Neigung der Köpfe, in dem Aufblick der Augen das Empfindungsvolle, Anmutige, Beseelte hinzu, das den umbrischen Meistern von jeher zu eigen war. Aber von der Sentimentalität eines Perugino ist der kräftig empfindende Cortonese weit entfernt; treffend, wie immer, hat darum Jakob Burckhardt dieses Altarbild »einen wahren Trost für das von Perugino's Ekstasen übersättigte Auge« genannt. Mit seiner massvollen Wärme der Empfindung überragt Signorelli sogar seinen Lehrer Piero della Francesca. Auch bei diesem finden wir z. B. auf seinen Madonnenbildern jene weltabgewandte provinzielle Stille, aber erstarrt in Hoheit und Grösse, die schweigt und vor der alles in Schweigen versinkt.

Noch ein Zweites verdankt Signorelli seinem halbumbrischen Herkommen: die reiche und nüancierte Palette. Die Beziehungen zu Venedig, der Heimat des lebhaften und brillanten Colorits, sind den umbrischen Meistern von Gentile da Fabriano an bis zu Perugino und seiner entartenden Schule ein rechter Segen gewesen. Für Signorelli verkörpern sich diese Beziehungen in seinem Meister Piero della Francesca, der durch seinen Lehrer Domenico Veneziano in unmittelbaren Zusammenhang mit der Kunst der Lagunenstadt tritt.

Diese im Grunde seiner Seele träumende Empfindungsmasse zu klären und lebhafter zu regen, war die Aufgabe, die Florenz an Signorelli zu erfüllen hatte. Bei der tiefgehenden Unkenntnis seiner näheren Lebensdaten können wir nur vermuten, dass er zuerst einen Teil der siebziger Jahre dort zugebracht habe. Damals arbeiteten in der Arnostadt die grössten Künstler des Florentiner Quattrocento; sie alle überragte, wenigstens in der Wertschätzung der Zeitgenossen, der eine Antonio del Pollajuolo, über den Lorenzo dei Medici an Giovanni Lanfredini schreibt: Detto Antonio è il principale maestro di questa città e forse per avventura non ce ne fù mai; e questo è commune opinione di tuttigl' intendenti.« Auch die Eifersucht der mit um die Palme Ringenden hätte damals Antonio unbedingt den Ruhm zugestanden, in der Kenntnis des unbekleideten menschlichen Körpers der erste zu sein. Diesem Meister muss sich Signorelli inniger angeschlossen haben als irgend einem Anderen, und der ernsten Schulung unter Pollajuolo verdankt die Legion nackter Menschenleiber in der Briziokapelle das unheimliche Leben, jene terribilità, die für den Italiener den Triumph des Realismus bedeutet.

Das Studium und die plastische Durchbildung der Einzelgestalt in dem lebendigen Spiel der Muskeln galt, wie überhaupt jedem damaligen Florentiner Künstler, so auch Pollajuolo als die Summe aller Kunstübung. Es soll nicht verschwiegen werden, dass eine solche Anschauung für Signorelli auch ihre Nachteile gehabt hat. Gerade die Fresken der Briziokapelle zeigen, wie schwer es ihm fiel, übersichtlich zu komponieren, und wie selten es ihm gelang. Seine Phantasie ist zu reich, um nicht gelegentlich zu häufen, sein Interesse an der Einzelgestalt zu intensiv, um nicht gelegentlich die Sorge um die Klarheit der Gruppierung zurückzudrängen. Trotz alledem ist hier in der Briziokapelle ein Höchstes geleistet; die Verschmelzung umbrischer und florentinischer Kunstauffassung tritt in diesem grossartigen Freskencyklus rein und restlos zu Tage. Der wie ein Ungewitter herniedersausende Antichrist und die verklärt zu der Musik der himmlischen Heerschaaren aufblickende Menschheit zeigen die weitgespannten Empfindungskreise, die Signorelli's Kunst auszufüllen vermocht hat.

Wie nahe liegt im Hinblick auf die grossartige Ehrlichkeit dieses Realisten und bei seiner starken Vorliebe für die Einzelfigur die Vermutung, hier vereinige sich Alles zu einem Porträtisten höchsten Ranges. Und wie enttäuscht durchsucht man das

reiche Oeuvre des Meisters, um schliesslich ein einziges Porträt im strengen Sinne herbeizubringen, eben jenes, das unser Dreifarbendruck vorführt.

So lange es in der von Jahr zu Jahr unzugänglicheren Sammlung des Fürsten Torrigiani zu Florenz hing, war es nur einem kleinen Kreise von Kunstkennern bekannt. Erst mit seiner Aufstellung in der Berliner Gemäldegalerie (1894) hat das Bild in den weitesten Kreisen die hohe Schätzung und den Ruhm gewonnen, die ihm in jeder Hinsicht gebühren. Nur von einem Anspruch hat es endgiltig zurücktreten müssen: es ist kein Selbstbildnis des Meisters.

Zwei Mal hat Signorelli sein eigenes Bildnis gemalt. Auf dem Fresko der Herabkunft des Antichristen in der Briziokapelle zu Orvieto steht der Künstler an der äussersten Linken mit Fra Angelico, dem frommen Mönch aus Fiesole, der als erster den Auftrag erhielt, die Kapelle auszumalen und an der Decke des Kreuzgewölbes die Spuren seiner unterbrochenen Thätigkeit hinterlassen hat. Es ist ein schöner Charakterzug Signorelli's und spricht für die Liebenswürdigkeit, die Vasari dem Meister nachrühmt, dass er seines Vorgängers nicht vergass, als er das grosse Werk seines Lebens mit dem bescheidenen Abbilde seiner Person beschloss. In schwarzer Gewandung, die Kappe schräg auf dem Haupte, von dem die schon leicht ergrauten Haare schulterwärts fallen, legt er die Hände wie ausruhend von der gewaltigen Arbeit gefaltet ineinander. Klar, fest und ruhig wendet sich der Blick aus dem Bilde heraus dem Beschauer entgegen, sein Urteil zu empfangen, »er achtet es, doch fürchtet er es nicht.« Dass wir in diesen Beiden ganz ausserhalb der Komposition oder wie der Malerjargon der damaligen Zeit es nannte, »fuor d'opera« stehenden Figuren die beiden Meister der Kapelle zu erkennen haben, ist uns nicht nur durch Vasari bezeugt, der Signorelli noch als alten Mann gekannt hat. Ein anderes, von Signorelli eigenhändig auf der Rückseite bezeichnetes Selbstporträt im Museum der Dombauhütte zu Orvieto bietet mit der Gestalt auf dem Fresko hinreichende Ähnlichkeit, um jeden Zweifel auszuschliessen. Dieses zweite authentische Selbstbildnis ist auf einen Ziegelstein gemalt und stellt den Meister in Gemeinschaft mit dem Kämmerer Nicola Franceschi dar; die etwas hochtrabende, langathmige Inschrift auf der Rückseite, die in den Gyps geritzt und mit schwarzer Farbe aufgetragen ist, giebt das Entstehungsjahr 1503 an. Der Kopf ist hier geistreicher und individueller noch aufgefasst als auf dem Fresko. Die leicht gerunzelte Stirn, ein Zug von Bitterkeit um den Mund, scheinen schmerzliche persönliche Lebenserfahrungen zu verrathen. Kriegsnot und Pest waren über den Meister und sein Haus hinweggegangen, nichts aber hatte ihn so im Innersten erschüttert, wie der Tod seines geliebten Sohnes Antonio, der ihm ein Jahr zuvor entrissen worden war. Ein drittes Selbstbildnis, das der Biograph des Meisters, Robert Vischer, in der Herzoglichen Gemäldegalerie zu Gotha (Nr. 492) nachzuweisen versucht hat, ist von der Forschung nicht allgemein anerkannt worden und erlaubt bei

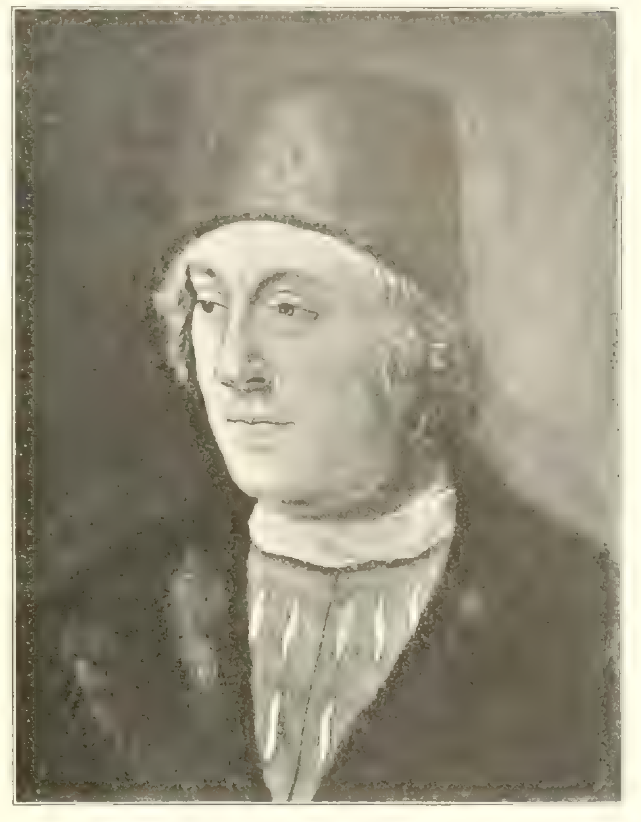


Abb. 3. Nordischer Kopist nach Signorelli. London. Sammlung des Herrn Henry Pfungst.

dem schlechten Zustand seiner Erhaltung überhaupt kein sicheres Urteil.

Mit diesen künstlerisch oder litterarisch beglaubigten Selbstbildnissen hat der kräftige bejahrte Männerkopf der Berliner Sammlung keinen einzigen entscheidenden Zug gemeinsam. Die Amtstracht, der hochrote Talar mit der schwarzen, über die linke Schulter geworfenen Stola und der hohen, ebenfalls roten Mütze verrät einen Rechtskundigen, einen Kommunalbeamten, mit dem unser Meister gelegentlich im Rat der Vaterstadt zusammengesessen haben mag. Die Nachforschungen nach der Persönlichkeit haben bisher zu keinem Resultat geführt, und bei den geringen Anhaltspunkten wird ein günstiger Zufall abgewartet werden müssen. Leichter ist die Frage nach der Entstehungszeit der Malerei beantwortet.

Das lebensgrosse Brustbild dieses Unbekannten ist in reiner Tempera auf Pappelholz gemalt und misst 50 : 32 cm. Der derben, ausserordentlich bestimmten und sicheren Zeichnung entspricht eine kräftige Farbengebung und eine mit breitem Pinsel bei aller Sorgfallt schnell arbeitende Hand. Zwischen den stark aufleuchtenden, roten Flächen des Gewandes und der Kappe wirkt das Fleisch etwas tonlos, grau und silbrig. Der landschaftliche Hintergrund bereichert mit matten blauen, grünen und gelben Tönen die Farbigkeit des Ganzen. In der leichten, sicheren Malweise erkennt man die geübte und flinke Hand des Freskomalers, aber der Ernst der Aufgabe hat nicht die geistreich

improvisierende Skizzenhaftigkeit des Doppelbildnisses auf dem Ziegelstein geduldet. Den Wiesenhintergrund beleben die Erinnerungen an Rom und Florenz. Die Staffage der beiden links in eifrigem Gespräch herzuschreitenden Frauen und namentlich die ausruhenden Hirten rechts zeigen den Meister der bewegten Einzelgestalt in einer Vollendung, wie sie seinen einstigen florentiner Vorbildern versagt geblieben ist. Und der zerfallende, reliefgeschmückte Triumphbogen, sowie der an das Pantheon entfernt erinnernde zentrale Kuppelbau bekunden seine Liebe und sein Verständnis für die alte goldne Heidenwelt. Auffassung und Technik zeigen in diesem Bilde den Meister auf der Höhe seiner Kunst, und lassen die Arbeit für dieses Porträt in dieselbe Entstehungszeit setzen, wie die grossen Fresken in Orvieto, um 1500. Wie auf jenen Fresken, so ist Signorelli auch hier kräftig ohne Härte, gross ohne Leere, farbig ohne Buntheit.

Wie sich in der Technik, in der bedingungslosen Beibehaltung des Temperaverfahrens, ein conservativer Starrsinn ausspricht, der dem Provinzler und Kleinstädter wohl ansteht, so auch in der künstlerischen Auffassung. Der seit der Mitte des Jahrhunderts zu beobachtende Vorstoss nordischer, vornehmlich niederländischer Künstler hat in der italienischen Kunst deutliche Spuren hinterlassen. Diese cisalpinen Meister standen der Natur mit kindlicherem Blick gegenüber als ihre transalpinen Genossen. Das Alltägliche, das Nebensächliche, das zufällige Beiwerk reizte ihre Produktion. Und wo war dies mehr zu finden und seine Darstellung berechtigter als im Porträt? Rogier van der Weyden, Justus von Gent und am entscheidensten Hugo van der Goes hatten den italienischen Malern sozusagen den Horizont des Wahrnehmbaren näher gerückt. Die Maserung einer Tischplatte erhielt unter ihren geschickten Händen genau so viel individuelles Leben wie das Runzelspiel des Gesichts. Und wie eifrige Adepten fanden diese neuen Kunstlehrer gerade damals in Italien! Selbst Ghirlandaio, der sich erboten hatte, den ganzen Mauerkreis der Stadt Florenz mit Fresken zu bemalen, zwang seinen heftig vorwärts stürmenden Pinsel zumal wenn es ans Porträtieren ging, zu der bedächtigen Kalligraphie der niederländischen Meister. Als Signorelli in Florenz die entscheidenden Eindrücke aufnahm, hallten die Werkstätten aller Künstler wieder von der Begeisterung, die Hugo van der Goes' Triptychon in Sta. Maria nuova erregt hatte. Aber die lange, ernsthaft zugebrachte Lehrzeit bei Piero della Francesca, der er die Unerschütterlichkeit seiner technischen Überzeugung und die sichere Hand verdankte, im Verein mit der künstlerischen Reife des immerhin schon mehr denn Dreissigjährigen liessen ihn an der Modeneuheit des technischen Ausdrucksmittels der Niederländer vorübergehen. Auch der Eigensinn des autochthonen Kleinstädters behauptete sich Neuerungen gegenüber, die nicht den Kern der Sache, nur ihre äussere Form betrafen. Ein künstlerischer Instinkt von unfehlbarer Sicherheit liess ihn meiden, was sein Inneres gestört hätte. So finden wir auch in unserem Porträt nichts, was nur das leiseste Zugeständnis an die niederländische Malweise genannt werden könnte.

Wohl aber haben wir ein Zeugnis, dass die schlichte ehrliche Art Luca's einen nordischen Nachkommen in der Zunft bewogen hat, die energischen Züge dieses ausdrucksvollen Kopfes mit den Mitteln seiner Kunst nachzubilden. Die Sammlung des Herrn H. Pfungst in London enthält von einem cisalpinen Meister des 16. Jahrhunderts — die Copie unseres Porträts. Nur hat er den energischen Ratsherrn in die nordische hermelinverbrämte Pelzschaube gesteckt und den reich belebten Hintergrund durch eine einfache dunkle Wand ersetzt. Oder sollte, nach diesen Änderungen zu schliessen, den Kopisten nicht so sehr das Interesse an dem älteren Meister, als an der Persönlichkeit zu seinem Werke ermuntert haben?

Und wieder stehen wir vor der Frage, wer da wohl mit den harten Zügen und dem leisen fast ironischen Zwinkern der Augen gleichgültig an dem Beschauer vorüberblicke. Das Rätsel bleibt. Aber indem wir die Frage darangeben, erscheint dieser Unbekannte plötzlich als eine Verkörperung der ganzen erregten Zeit, die solche Männer gefordert hat. Wohin wir ihn uns denken wollen, mit seinen breiten Schultern scheint er die engen winkligen Gassen seiner Heimat zu sprengen, der Strom der Rede aus diesem jetzt fest geschlossenen Munde wird gewaltig im Rat und auf dem Marktplatz getönt haben. Wie Dürer im Holzschuher den Mann der deutschen Reformation darzustellen vermocht hat, so Signorelli in diesem Unbekannten den altitalienischen Republikaner,

Sein festes Leben und Männlichkeit,
Seine innre Kraft und Ständigkeit.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. in Leipzig.



Luca Signorelli, Porträt.

Kgl. Museum, Berlin



LORENZO MATIELLI, DER BILDHAUER CHIAVERI'S

Von Erich Haenel

(Schluss.)

DIE Arbeit schreitet nun rüstig vorwärts. Schon am 15. September befiehlt der König dem Bildhauer Matielli von den insgesamt für den Bau bewilligten 100000 Thlr. »über die bereits empfangenen 1000 Thlr. bey fernerer Lieferung einiger Statuen, noch andre 1000 Thaler zu vergnügen«[1]). Am 28. November 1740 werden die Statuen des Paulus und Jakobus minor abgeliefert[2]). Bei der Ablieferung des dritten Paares, am 20. März 1741, kommt es zu einer Differenz zwischen dem Bauschreiber Ernst und dem Künstler, die auf Matielli's Stellung ein äusserst charakteristisches Licht wirft. Wir geben darum die betreffende Stelle aus Ernst's[3]) Promemoria in extenso wieder:

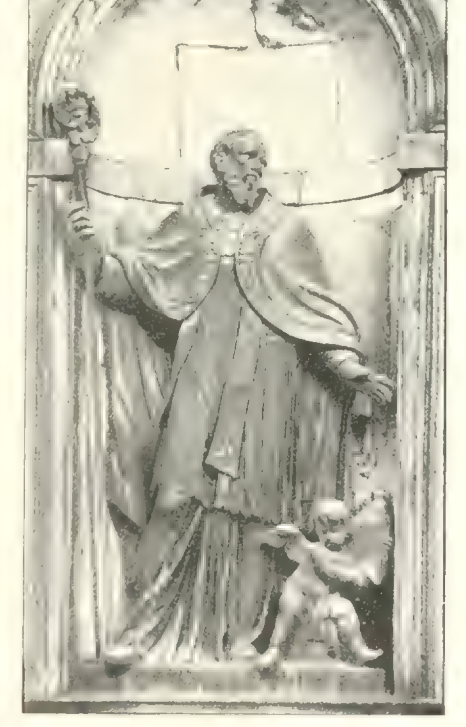


Abb. 6. St. Ambrosius. Figur am Chor der Katholischen Hofkirche. Dresden.

»Alss der Bildhauer Lor. Matielli die in dieser Woche demselben vor die zwey gefertigte steinerne Statuen benamentlich Mattheus und Bartholomaeus ausgesetzten 1000 Thlr. abholen lassen wollen, ich aber verlanget dass derselbe zuförderst das darüber auszustellende Belege von den Architekt Chiavery authorisieren lassen möchte, hat ermelter Matielli sich durchaus zur Attestation von Architecte nicht verstehen wollen, vorgebend, dass von einer Dependenz von Architekt ihm nicht wissend sey, sondern er seine zu verfertigen habende Arbeit lediglich auf allerhöchste mündliche ordre Sr. Königl. Majt. nur vor seine Persohn zu liefern, und also keines weiteren Attestats von nöthen habe, im Falle nun ich als Rechnungsführer mich hierinnen schwierig erweisen würde, wäre er genöthiget, solches hohen Orts vorstellig zu machen«.

Matielli fühlte sich also als vollständig unabhängiger Künstler; dies in unserm Falle mit so auffallender Schroffheit zu betonen, mochte wohl ein unbekanntes Zerwürfnis mit dem, der in Wirklichkeit doch sein Chef war, ihm Veranlassung gegeben haben. Dass er mit den verschiedenen Finanzbeamten, Schreibern u. a. nicht gut auskam, kann bei der allgemeinen Antipathie, die die Sachsen den Italienern darbrachten und unter der auch Chiaveri so viel zu leiden hatte, nicht Wunder nehmen. Kurz vor der erwähnten Auseinandersetzung hatte er von dem Rechnungsführer Schütze den Vorwurf hinnehmen müssen, er habe zum Nachteil des Königs mit den Steinlieferanten falsch accordiert: was an dieser Beschuldigung Wahres ist, lässt sich leider nicht ermitteln, da die Akten nichts weiter darüber enthalten. Matielli's Arbeit erfuhr jedenfalls dadurch keine Unterbrechung. Von den 21 Statuen, die gemäss Chiaveri's Spezifikation im Jahre 1741 geliefert werden sollten, sind am Schluss dieses Jahres wenigstens 17 abgeliefert und bezahlt[1]), weitere sechs werden bis zum 2. April des folgenden Jahres fertig, sodass er bis dahin für 23 Stück — von denen acht schon versetzt, 15 noch in seiner Verwahrung sind — doch schon 11500 Thlr. empfangen hat. Wenn er die in einem Voranschlag Chiaveri's für das Jahr 1742 ausgesetzten 24 Statuen[2]) wirklich pünktlich vollendet hat, so begreifen wir allerdings, dass Chiaveri nun den dringenden Wunsch hat, diese überreiche Produktion etwas einzudämmen. Er

1) H. St. A. 771, Loc. 20, Bl. 57 (105).
2) Vol. IV, Bl. 144.
3) Vol. IV, Bl. 62.

1) Vol. IV, Bl. 144.
2) Vol. IV, Bl. 132.



Abb. 7. Judas Thaddäus. Figur auf der Katholischen Hofkirche. Dresden.

Jahr zu machende 10 Statuen[1]). Dagegen wendet sich nun Chiaveri in einem beweglichen Promemoria an den König[2]). Man solle »die überhäuften vorrätigen Schulden sowohl als deren zeitherigen Lieferanten und Kreditoren erbärmlichen elenden Zustand einsehen, welche überhaupt die Bezahlung weit nötiger als der Bildhauer Matielli brauchen. Es hat derselbe in der Zeit von vierdthalb Jahr (also vom 1. September 1740 ab) für Statuen 28500 Thlr. ohne seine gefertigten Kapitäler und jährliches Salarium erhalten (das bedeutet also die Ablieferung von 57 Statuen) und könne warten, umsomehr, als er aber mit seiner praetension auf annoch zu verfertigende Arbeit gehet«. Er könne ihm also nicht 200, wie Matielli verlangt hat, sondern nur 100 Thlr. wöchentlich auszahlen, welche er von dato an bis zu Ende dieses Jahres bekommen soll, so mit seinen 1000 Thlr. pro salario (Chiaveri rundet hier den faktischen Gehalt von 989 Thlr. nach oben ab) in diesen 10 Monaten 5400 Thlr. austräget.

Im übrigen liege jetzt gar keine Notwendigkeit vor, jetzt schon wieder Statuen anzufertigen, die bei andern Gebäuden stets einige Jahre später aufgesetzt würden; höchstens sei dies für die Fassade erwünscht,

1) Vol. V, Bl. 18.
2) ib. Bl. 23.

rechnet aus, dass Matielli für das Jahr 1742 noch insgesamt 12900 Thlr. für Statuen, 600 Thlr. für zwei Basreliefs, schliesslich noch 100 Thlr. für die Kosten einer Reise nach Pirna zu erhalten hat[1]), und bittet, den Scultore Matielli dahin zu bedeuten, er solle sich auf dies Jahr (1743) mit der Bezahlung von acht Statuen begnügen, da eigentlich nur fünf zum Bau nötig seien »und nicht ihm, Architekto, die Schuld beimessen möchte, als ob er besagten Scultore gefliessentlich bey Bezahlung derer Statuen zurück setzte«[2]). Eine Spannung scheint demnach zwischen den beiden Künstlern immer noch bestanden zu haben, die durch die königliche Bewilligung von Chiaveri's Gesuch wohl auch nicht gebessert wurde. Eine Einigung erfolgte schliesslich dahin, dass Chiaveri, der immer über Geldmangel klagt, dem Bildhauer verspricht, ihm im ganzen für dies Jahr 6000 Thlr., in Wochenraten von je 150 Thlr. zu zahlen, womit dieser denn auch zufrieden zu sein erklärt. Trotzdem wiederholt sich im folgenden Jahr 1744 genau dieselbe Geschichte. Matielli verlangt am 21. Februar 1744 für das laufende Jahr im ganzen 6157 Thlr. — 200 Thlr. Rückstand, 957 Thlr. für andere Bildhauerarbeit und 5000 Thlr. für in diesem

1) Vol. IV, Bl. 213.
2) Vol. IV, Bl. 210.



Abb. 8. St. Simon. Figur auf der Katholischen Hofkirche. Dresden

damit das Gerüst abgenommen werden könne. Matielli's Vorgeben, er müsse Geld haben, sonst liefen ihm die Gesellen fort, sei ganz nichtig, denn oft schon wären Gesellen, die beständig Geld bekommen, von ihm fortgelaufen, und er hätte »in continenti an ihrer Stelle andere erlangt, »weil hier Bildhauers, die gerne arbeiten wollen, genug zu finden sind.« Kurz: es sei ganz unmöglich, Matielli's Ansuchen zu erfüllen.

Wieweit sich die beiden Künstler endlich geeinigt haben, ist aus den Akten nicht zu ersehen. Es scheint, dass sich Matielli mit jenem Angebot von 100 Thaler wöchentlich zufrieden geben musste, mit der Lieferung der Statuen aber, vielleicht aus Ärger über die geringere Bezahlung, im Rückstand blieb. Denn im Januar 1755, als er für zwölf in diesem Jahr zu verfertigende Statuen, acht auf dem Turm, zwei stehende und zwei liegende, die kontraktlich feststehende Summe von 6000 Thalern ansetzt[1]), erklärt ihm Chiaveri, er habe in Wirklichkeit gar nichts zu bekommen, denn ihm seien schon 66 Stück ganz und ein 67. zum Teil bezahlt worden, während ihm im ganzen nur 56 ausgesetzt worden seien. In diesem Jahr seien also zehn Stück schon bezahlt, dagegen vier, die erwünscht seien, noch unbezahlt. Diese 14 Statuen verteilen sich folgendermassen auf den Bau: drei in den obersten Teil, zwei in die Nischen aussen bei der Sakristei (Abb. 6), vier liegende oben in der Fassade, drei unten bei dem Turm in die Nischen, zwei in die Nischen oben in der Fassade; acht kleinere Statuen seien noch für die dritte Etage nötig, aber jetzt nicht aufzustellen, da sie beim Aufsetzen der vierten Turmetage ruiniert werden würden. Doch auch diesmal half dem Baumeister sein Widerspruch nichts; Matielli, der schon früher in dem Pater Guarino bei Hof einen Gönner gefunden hatte, setzte es durch, dass ihm für das Jahr 1745 doch noch im ganzen 4000 Thaler bewilligt wurden. Und auch im folgenden Jahr macht er wieder den Versuch, seine Forderungen über das gesetzte Mass heraufzuschrauben. Er berichtet am 4. Februar 1746[1]), es befänden sich



Abb. 9. Mittelgruppe des Neptunbrunnens im Garten des ehemaligen Marcolinischen Palais in Dresden.

1) Vol. V, Bl. 78.

1) Vol. VI, Bl. 5.

nunmehr 73 Statuen »würcklich in fertigem Stand«, dazu ermangelten aber zu dieses Gebäudes äusserlicher kompleter Condekoration noch neun Statuen, welche er dieses laufende Jahr verfertigen werde. Das war nun wirklich ein recht plumper Kniff, denn Chiaveri hatte ausser den 14 Statuen des Jahres 1745 nur noch von acht kleineren gesprochen; folglich, da er 56 + 14 = 70 abgeliefert hatte, gehörten die letzten drei schon zu jener Gruppe, und er brauchte deshalb nur noch fünf herzustellen. Das giebt ihm denn auch Chiaveri in einem Promemoria vom 11. Februar deutlich und mit einer gewissen überlegnen Ruhe zu verstehen[1]). Matielli's Ansuchen sei erstens nicht nötig, da, wie ihm der Rechnungsführer Crusius melde, das Gebäude ausser dem Bleydecken sonst völlig zessieren solle, mithin auch diese Bildhauerarbeit, zumal wenn infolge des Baues eines Observatoriums der ganze Riss geändert werden solle; zweitens seien seine Angaben nicht der Wahrheit gemäss. Er habe vielleicht die Dekoration des Gebäudes aus dem kleinen Kupferstich der Fassade entnommen, »muss es sich aber gefallen lassen, die Resolution von dem Sachkundigen zu erwarten, da gedachtes Gebäude nicht confuse, sondern proportionaliter geziert werden soll«. Und diesmal setzte der Meister seinen Willen durch. Es blieb bei den 73 Statuen und erst in einer Spezifikation der Baukosten, welche zur Endigung des Baues unumgänglich erforderlich sind, vom 21. Dezember 1747[2]), findet sich der Posten von 2500 Thaler, »an den Bildhauer Matielli vor fünf Statuen welche annoch zur Erfüllung der 78 Stück in allen zu fertigen«[3]). Diese Arbeit war die letzte seines Lebens; wenn er sie sofort mit dem Beginn des Jahres 1748 angriff, so mag er sie gerade zum Abschluss gebracht haben, als ihm der Tod am 28. April 1748 den Meissel aus der Hand nahm. In fast acht Jahren hatte er die Riesenarbeit von achtundsiebzig Kolossalfiguren durchgeführt. Von seinem Gehalt bewilligte der König am 14. März 1749 die Summe von 300 Thalern seinem Sohn Francesco, den wir noch 1752 als Bildhauer an dem Kirchenbau beschäftigt finden. Er mag wohl schon vorher im Atelier des Vaters mit thätig gewesen sein.

Die verschiedentlich auftretende Behauptung, Matielli habe seine Figuren nach Zeichnungen des Malers Torelli gearbeitet, ist durch keine Notiz in den Akten begründet; im Gegenteil deutet alles, was über die Arbeit dieses Künstlers dort erwähnt wird, darauf hin, dass seine einzige Aufgabe war, die Statuen in Zeichnungen darzustellen, nach denen dann der Kupferstecher Lorenzo Zucchi seine Stiche schuf. Es erscheint von vornherein höchst unwahrscheinlich, dass ein Künstler von so anerkanntem Ruf wie Matielli, dessen Besoldung der des leitenden Architekten fast gleichkam, der sich wie wir sahen, seine Selbständigkeit in keiner Weise beschränken liess und mehrmals seine Ansprüche gegen den Willen seines eigentlichen Chefs durchzusetzen verstand, die Entwürfe zu seinen Statuen sich von einem sonst so wenig bekannten und auch wenig hervorragenden Künstler wie Torelli habe anfertigen lassen. Wenn Torelli in seiner Eingabe an den König unter dem 9. April 1742 bittet[1]), da er von seiner Majestät den Befehl empfangen habe, alle Statuen zu zeichnen »che sta facendo il Matielli per servizio della Chiesa Cattolica«, und gezwungen sei, in der Arbeit gleichmässig bis zur Beendigung fortzufahren, man möchte ihm zum notwendigen Unterhalt seiner Familie die Handzeichnungen, die vollendet würden, mit je 12 Ungari« bezahlen, so ist daraus schon ersichtlich, dass er nur der Kopist, nicht der Erfinder der Statuen war. In einem Extrakt der 1743 verbliebenen Schulden, die 1744 noch zu bezahlen sind[2]), werden denn auch für ihn »16 Statuen zu zeichnen, à 22 Thlr.: 362 Thlr.« notiert. Eine derartige Summe wäre ja für den schaffenden Künstler selbst bei weitem zu niedrig bemessen gewesen, dem Wert der Reproduktionen entsprach sie vollkommen. Allzu dringlich mochten die Forderungen Torellis auch nicht sein, denn erst Ende 1747 figuriert in der schon erwähnten Spezifikation[3]) die Summe von 506 Thaler: dem Maler Torelli vor die annoch zu zeichnen habenden Statuen«, — nach der obigen Norm von 22 Thalern berechnet, also für 23 Stück — zu einer Zeit also, wo Matielli selbst nur noch 5 Statuen zu liefern hatte. Während Torelli also für seine Arbeit im ganzen nur 858 Thaler erhielt, wurden die Leistungen des Kupferstechers natürlich weit besser bezahlt. Nachdem Zucchi schon am 25. Oktober 1741 500 Thaler auf Abschlag erhalten hat[4]), werden ihm auf den Anschlag Chia-

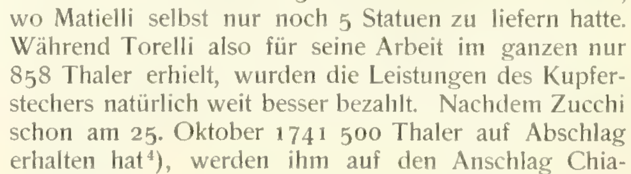



Abb. 10. Pallas. Figur am Hauptportal des Brühlschen Palais, Dresden.

1) ib. Bl. 5
2) Vol. VI, Bl. 97.
3) Über die Aufstellung der Figuren cf. den sonst nicht genauen Bericht bei Hasche, Beschreibung Dresdens 1781 I, S. 655.

1) H. St. A. 774, Loc. 20 nach Bl. 118.
2) Vol. V, Bl. 29.
3) Vol. VI, Bl. 97.
4) Vol. IV, Bl. 118.

veri's hin Anfang 1743 noch 1000 Thaler[1]) und schliesslich 1747 1930 Thlaler »vor die von denen Statuen annoch zu fertigen habenden Kupferstiche« bewilligt, welch letztere Summe freilich bis zum 24. Januar 1750, also mehr als zwei Jahre darauf, noch nicht bezahlt war. Zucchi selbst hatte sogar 5000 Thaler gefordert[2]); wenn er schliesslich in toto nur 3430 Thaler erhielt, so machte das immerhin eine Vergütung von fast 90 Thalern für jedes Blatt, eine Summe, die angesichts der durchaus nicht hervorragenden Qualitäten der Stiche immer noch sehr reichlich genannt werden kann. Über den Anteil, den die einzelnen Künstler an den Bildwerken hatten, geben die Unterschriften der Stiche selbst Auskunft. Von den 39 Blättern sind 35 bezeichnet: »L. Matielli Lap. sculp. Step. Torelli delin.« Drei weitere »L. Matthielli inv. et Lap. Sculp. Step. Torelli delin.«, bei dem Rest ist Torelli überhaupt nicht mit genannt, sondern nur »L. Matthielli inv. et Lap.« oder bloss »L. Matthielli Lap.« beigefügt. Diese (bis jetzt noch nirgends beachteten) Unterschriften sagen deutlich genug, dass Torelli's Aufgabe nur darin bestand, die Werke Matielli's — sei es nach den Modellen (die von Seemann[3]) S. 4 genannten Terrakottamodelle konnte ich nicht ausfindig machen), sei es nach den fertigen Bildsäulen, was nach seinem Bittschreiben vom 9. April 1742 wahrscheinlicher ist — aufzuzeichnen, um dem Kupferstecher, dessen Arbeit natürlich nur langsam vorschritt, die nötigen Unterlagen zu geben. Wieweit der flauere, unmonumentale Charakter, den die Statuen in den Stichen tragen, auf Torelli's Zeichnungen zu schieben ist, lässt sich nicht sagen. Übrigens sind die Figuren auf der obersten Turmetage, wie sich aus Chiaveri's Bemerkung (Promemoria vom 25. Februar 1745, siehe oben) ergiebt, und wie auch der durchaus zuverlässige Aufriss in Stöckhardt's Publikation es darstellt, etwas kleiner als die übrigen: es sind diejenigen, die Matielli als letzte ausführte. Der Preis war, wie wir gesehen haben, für alle Figuren derselbe (Füessli und Hasche, Magazin der Sächsischen Geschichte, schreiben, ohne jeden Grund, die grösseren riesenförmigen Figuren seien mit je 900, die kleineren mit je 500 Thalern bezahlt worden). Für die Basreliefs, Putten mit Palmen und dem Namenszug Christi über den Nischen des Turmunterbaues erhielt Matielli je 300 Thaler[1]) (vgl. Bl. 1 der Zucchi'schen Stiche).

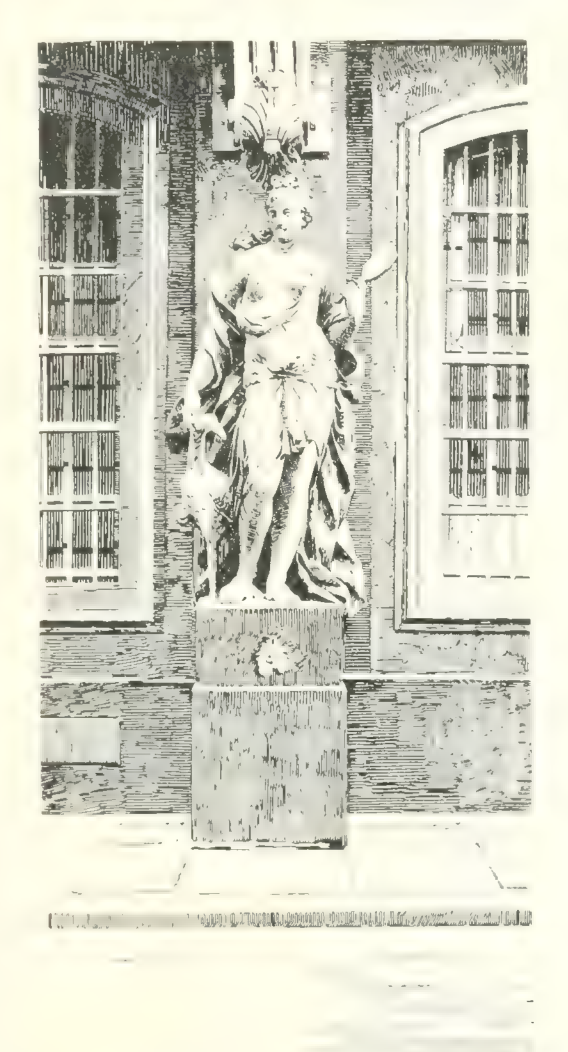


Abb. 11. Venus. Figur am Hauptportal des Brühlschen Palais, Dresden.

Eine ästhetische Würdigung der Skulpturen Matielli's an der Dresdner Hofkirche ist durch Justi's Bemerkungen (Winckelmann I, S. 278) fast überflüssig geworden. Er hebt mit Recht hervor, dass sie im Gegensatz zu den in ihren oft gewaltsamen Verdrehungen und Bewegungen einer malerischen Auffassung nahestehenden Skulpturen der rein italienischen Richtung mit Glück das spezifisch Plastische der künstlerischen Gestaltung wieder betonen. In der Bildung des Körperlichen selbst waltet die Vorliebe für schweren wuchtigen Gliederbau, der in einem oft auffälligen Gegensatz zu dem kleinen Kopf steht. Die Heiligen haben durchschnittlich eine Grösse von acht bis neun ihrer Kopflängen, einzelne Frauengestalten, z. B. die heilige Irene, sogar noch mehr (Abb. 7 u. 8). Dies Verhältnis aber, das bei selbständigen in Augenhöhe befindlichen Gestalten geradezu unmöglich wäre, ist bei diesen, die nur die architektonischen Linien gewissermassen ausklingen lassen sollen, kaum besonders störend. Wenn man von den acht Figuren in den Nischen, die sämtlich in dem gegebenen engen Raum die grösste Mannigfaltigkeit statuarisch erlaubter Bewegung entfalten, und den als stärker dekorativ wirkende Elemente auf den Voluten lagernden Frauengestalten absieht, so bildet jede einzelne Figur die Bekrönung einer energischen Vertikalen, eines Pilasters oder einer Säule, die durchgängig ganz ausserordentliche Dimensionen aufweisen. Als selbständige Bildsäule weist jede Gestalt auf die Vertikalgliederung des Baues hin — und dieses Element ist innerhalb des Architektonischen das massgebende —, als Gesamtheit schlies-

1) Vol. IV, Bl. 213.
2) Vol. VII.
3) Stöckhardt, die Katholische Hofkirche in Dresden, Text von Th. Seemann.

1) Vol. IV, Bl. 213.

sen sie wie eine Kette die Masse zusammen, deren gedrängter Wucht sie als lockerer Kranz das Gegengewicht halten. Die Vermittlung zwischen ihnen und dem kraftvoll profilierten Hauptgesims, dessen Verkröpfungen fast in allzu rascher Folge aufeinanderstossen, bildet die schwere Balustrade; die Postamente nehmen die ganze Breite der Pilaster auf, die Plinthen sind bedeutend höher als bei den Nischenfiguren. In diesem Bauteil, in dem Verhältnis von Gesims, Balustrade oder Postament und Statue bewährt sich Chiaveri's Sinn für wirkungsvolle Proportionen, für die Eurhythmie der Massen aufs glänzendste. Aber wenn auch kein Zweifel ist, dass er das Mass der Figuren selbst bestimmte, so bedurfte es doch eines so virtuos schaffenden Plastikers wie Matielli, um in der ungeheuren Anzahl gleicher Vorwürfe keine Einförmigkeit aufkommen zu lassen. Hier kam diesem seine enorme Geschicklichkeit in der Behandlung des Gewandes am allermeisten zu statten. Von einer wirklichen Beseelung der Gestalten konnte ja bei dem hohen Standpunkt — diejenigen auf der oberen Balustrade befinden sich in einer Höhe von fast 40 Metern — nicht die Rede sein. Es ist der ausserordentliche Reichtum der Bewegungsmotive, der hier Triumphe feiert, der ebenso auf einer genauen Kenntnis des Körperlichen wie auf einer unerschöpflichen Phantasie der plastischen Anschauung beruht. So schwer die Gewandmassen meist an und für sich fallen, so selbstverständlich treten sie als architektonische Elemente, zu denen sie in diesem Zusammenhang werden, auf. Der Typus der Köpfe ist nicht gerade originell, aber von ebenmässiger Schönheit, bei den Evangelisten der Turmnischen sogar sehr ausdrucksvoll und charakteristisch. Im ganzen sind die männlichen Gestalten von grösserer Selbständigkeit und Freiheit als die weiblichen. Die wenigen Figuren, an denen der nackte Körper zu sehen ist — z. B. Bartholomäus, Markus, Andreas; ganz nackt erscheint nur Sebastian, von weiblichen zeigt allein Maria Magdalena einen entblössten Oberkörper — beweisen des Künstlers Meisterschaft auch auf diesem Gebiet. Wenn man bedenkt, in welch kurzer Zeit Matielli dieses Regiment von Heiligen aufstellte, muss sich die Anerkennung seiner künstlerischen Vorzüge in laute Bewunderung dieser für unsere Zeit fast unerhörten Gestaltungskraft verwandeln.

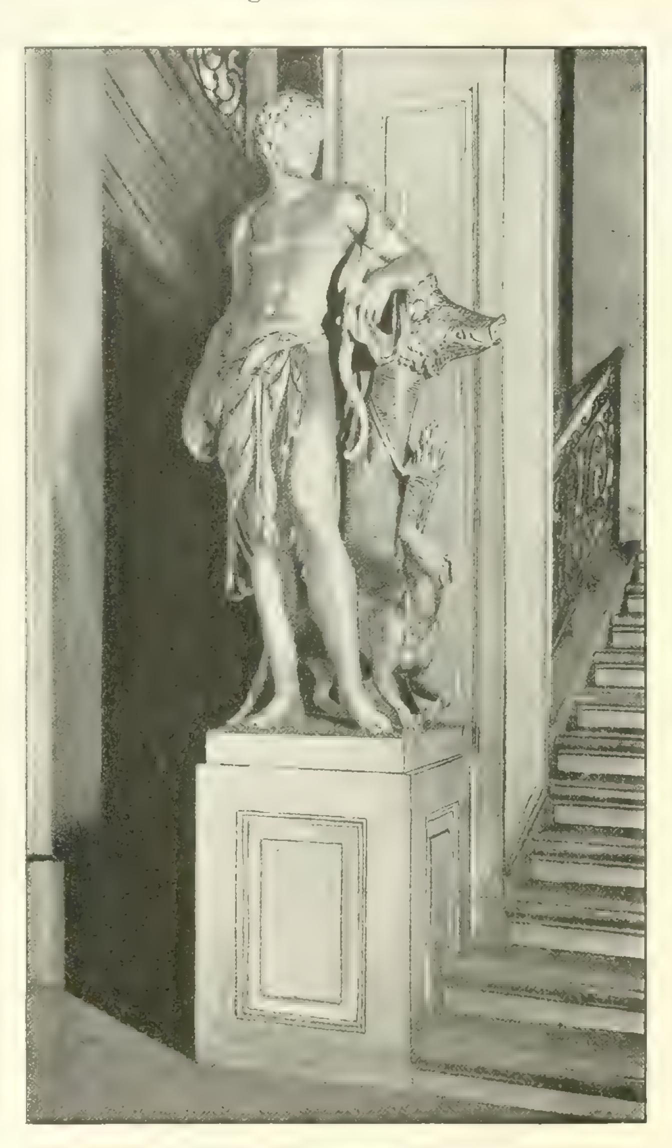


Abb. 12. Meleager. Figur an der Haupttreppe des Brühlschen Palais, Dresden.

Und dies sind nicht einmal die einzigen Früchte seines Dresdner Aufenthaltes. Wir wissen, dass er für den Hof und verschiedene Grosse auf profanem Gebiet beschäftigt war. In erster Linie sind seine Arbeiten für das königliche Schloss in Hubertusburg zu nennen, jenen Bau, auf den der König ungeheure Summen verschwendete und um dessen Vollendung willen sogar der der Katholischen Kirche eingestellt werden musste. Nach den im königlichen Hauptstaatsarchiv befindlichen Akten (Cammer Acta, die zum königlichen Schlossbau zu Hubertusburg durch den Scultore Lorenzo Mattielli zu verfertigende Bildhauer Arbeit und deren Bezahlung aus der königlichen Rentkammer betr. Anno 1746. Rep. VIII, 35981) erhielt er in den beiden Jahren 1746 und 1747 für Bildhauerarbeit im ganzen 9800 Thaler ausgezahlt. Dazu kam noch die Summe von 2100 Thaler am 9. Juni 1746, »vor zwei Trophäen, jede 14 Ellen 5 Zoll breit und 5 Ellen 13 Zoll hoch, wozu er das Steinwerk erhalten, vor Arbeit und mit weisser Ölfarbe anzustreichen«, und 1470 Thaler »vor einen Fronton«, Mars und Pallas, in der Mitte ein grosser Adler mit dem Vikariatswappen. Es sind also sehr stattliche Arbeiten, die er in seinen letzten Lebensjahren, zu der Zeit, wie wir gesehen haben, als in seiner Thätigkeit für Chiaveri eine Pause eintrat, für das Jagdschloss seines Königs (wie es an andrer Stelle genannt wird), ausführte. Von diesen Werken, die zum grossen Teil wohl in Figuren für den Park bestanden, ist in keiner der zeitgenössischen Quellen und infolge-

dessen auch in keiner der späteren Darstellungen etwas erwähnt. Jetzt ist nur noch ein kleiner Rest dieser Bildwerke erhalten. Matielli's Hauptwerk nächstdem ist die grosse Brunnenanlage im Garten der Marcolinischen Palais auf der Friedrichstrasse in Dresden (jetzt Stadtkrankenhaus), deren Architektur nach Hasche, Mag. der sächsischen Geschichte I, S. 165 von Zacharias Longuelune, dem Erbauer des Japanischen Palais zu Dresden und des Lustschlosses zu Pillnitz, stammt. Es ist ein weites, im Halbkreis geschlossenes Becken, von reich skulpierten Vasen und lagernden Flussgöttern flankiert, dessen in Felsen sich auftürmende Rückwand eine prachtvoll aufgebaute Gruppe, Neptun und Amphitrite, samt Tritonen und wasserspeienden Hippokompen, trägt, alles in wohl zweifacher Lebensgrösse gebildet (Abb. 9). Ein Werk, das den Meister als Monumentaldekorateur allerersten Ranges zeigt, voll von Leben und Schwung; leider jetzt durch seinen entlegenen Standpunkt der Öffentlichkeit völlig entrückt. Bekannter sind seine Statuen am Brühl'schen Palais: die Kolossalfiguren der Pallas und Venus (auch Wachsamkeit und Wissenschaft genannt) neben dem Haupteingang (Abb. 10. 11), und die lebensgrossen Figuren von Meleager und Flora rechts und links am Ansatz der Haupttreppe. Diese letzteren stechen in ihrem schlanken Gliederbau und der anmutigen, schlichten Haltung stark von den wuchtigen Barockgestalten des Hauptportals ab; ein Anklang an die edle Einfachheit der Antike, besonders auch in der Gewandbehandlung, ist gerade hier unverkennbar (Abb. 12. 13.) Für den Brühl'schen Garten schuf er ausserdem (nach Füessli, Nachtrag II, S. 801) die Gruppen von Herkules und Omphale, von Kindern umgeben, Mars und Venus, Jupiter und Pallas, sowie die Thaten des Herkules in Basreliefs, auf hohen Postamenten (im Mag. der sächsischen Geschichte I, S. 257 werden diese Werke als in Prinz Anton's Garten [dem jetzigen Garten am Palais des Prinzen Georg auf der Zinzendorfstrasse] befindlich genannt). Schliesslich enthielt der Garten des Palais der Gräfin Moszinska die Statuen von Apoll und Diana, Mars, Venus und Theseus von seiner Hand. Als Hofinspektor der antiken und modernen Statuen erscheint er nicht 1742, wie Füessli, Nagler und Ilg, oder 1743, wie Justi angiebt, sondern, laut den Angaben des Hof- und Staatskalenders, zuerst 1744; sein Nachfolger nach seinem Tode 1748 wurde der Vizeinspektor Cronawetter. In demselben Kalender wird er als Hofbildhauer, wozu ihn Hasche und Füessli u. a. machen, nirgends genannt; erst 1749 tritt dieser Posten in der Reihe der Hofkünstler und Handwerker auf, und Fr. W. Dubut als sein Inhaber. Auch in den Akten wird Matielli stets nur als »Bildhauer«, offiziell nie als »Hofbildhauer« bezeichnet.



Abb. 13. Flora. Figur an der Haupttreppe des Brühlschen Palais, Dresden.

Dass Matielli Modelle für Porzellanarbeiten geliefert habe, wie Justi S. 278 schreibt, ist durch keine sichere Nachricht verbürgt. Eine Beziehung der von ihm geschaffenen Apostelgestalten zu der unter Kändlers Namen gehenden Reihe der 12 Apostel ist nicht nur durch den zeitlichen Unterschied der Entstehung ausgeschlossen, sondern auch durch die Verschiedenartigkeit der Komposition. Einzig die Gestalt des Heiligen Andreas weist eine gewisse Ähnlichkeit mit der Kändlers auf. Es kann indess von vornherein als unglaubhaft angenommen werden, dass ein Meister wie Matielli die Anregung zu seinen Kompositionen durch Porzellanfiguren erhalten habe. Eine Notiz, in der Matielli die Erlaubnis erhält, sich, wenn es notwendig sei, in der Porzellanmanufaktur umzusehen[1]), weist allerdings darauf hin, dass er dieser damals in mächtigem Aufschwung begriffenen neuen Kunst nicht ganz ferngestanden habe. Die Porzellannachbildung der Brunnengruppe im Marcolini'schen Garten stammt aus späterer Zeit. Unter den unzähligen Bildwerken des Grossen Gartens[2]), denen die

1) Wie mir Herr Professor Berling freundlichst mitteilt, auf dessen kürzlich erschienene schöne Publikation über die Porzellanmanufaktur ich hier hinweisen darf.

2) In dem Stichwerk Leplats: Receuil des marbres antiques etc. 1733 sind auch einige der zeitgenössischen Werke aus dem Grossen Garten enthalten.

preussische Invasion von 1759 den Untergang bereitete, mag sich manches befunden haben, das von dem Einfluss der Matiellischen Thätigkeit auf die Künstler am Dresdner Hofe Zeugnis ablegte. Ein bezeichnetes Werk Matielli's, eine schlafende Diana (in Thon) besitzt endlich das Museum zu Braunschweig.

Matielli's Schöpfungen in Wien auf ihre künstlerische Bedeutung zu prüfen, seine Thäigkeit an der Katholischen Kirche zu Dresden auf Grund der Akten darzustellen und die Position, die er im Dresdner Kunstleben einnimmt, durch eine Zusammenstellung seiner Werke zu charakterisieren, war die Aufgabe dieser Studie. Wir konnten in ihm nicht eine künstlerische Persönlichkeit kennen lernen, die durch die Originalität ikres Empfindens und die Tiefe der Begabung an die Spitze ihrer Kunst zu treten oder ihr neue Wege zu weisen berufen war, aber einen Meister, der alle Eigenschaften, die in dem künstlerischen Charakter seiner Zeit begründet lagen, in höchster Ausbildung in sich vereinigt und an Leichtigkeit des Produzierens wohl kaum zu übertreffen gewesen ist. Die grössten Architekten der Barocke, ein Fischer von Erlach, ein Hildebrand und Chiaveri ersahen sich ihn zum Mitarbeiter, und seine Zeitgenossen fanden, dass seine Arbeiten der genialen Schöpfungen jener nicht unwürdig seien. Seitdem Justi der Figuren der Dresdner Katholischen Kirche mit rühmenden Worten gedachte, hat man ihm wohl auch hie und da in unserer Zeit einige Beachtung geschenkt. Der in allen älteren Quellen wiederholte Irrtum, der sich bis in die jüngste Forschung vererbt hat, z. B. in Müller-Singer's Künstlerlexikon — Justi begeht ihn nicht, ohne freilich auf die Bedeutsamkeit seines Vorgehens hinzuweisen —, nicht Matielli, sondern Torelli sei der geistige Vater dieser Skulpturen, dürfte wohl jetzt, nach den Angaben in den Akten u. a., als beseitigt anzusehen sein. Was für die Umgrenzung von Mattielli's künstlerischer Bedeutung dadurch gewonnen ist, braucht hier nicht noch einmal erörtert zu werden. Die Werke, die er während eines Menschenalters in den beiden Hauptzentren des deutschen Barock, in Wien und Dresden, schuf, sichern seinem Namen innerhalb seines Kunstgebietes den Ruhm, den die Baukünstler, für die er sie schuf, längst gefunden haben.



P. de Hooch, Musikalische Unterhaltung.

Sammlung Thieme in Leipzig.



DIE GEMÄLDEGALERIE ALFRED THIEME IN LEIPZIG

Von W. Bode

(Schluss.)

REMBRANDT VAN RYN

DIE Bewunderung von Hollands eigenartigstem Künstler und der Wunsch der Sammler, ein Gemälde desselben zu besitzen, sind, wenn auch mit Einschränkung und von einzelnen Seiten bestritten, fast zu allen Zeiten seit dem Bekanntwerden der ersten Werke des jungen Leydener Künstlers rege gewesen. Rembrandt selbst musste zwar, nachdem er durch Jahrzehnte als Hollands grösster Maler gefeiert war, noch erleben, dass die Mode sich von ihm abwandte, dass man seine »schwarzen und geklexten Bilder« verschmähte, und dass eine Arbeit, welche die Stadt Amsterdam bei ihm bestellt hatte, ihm nicht abgenommen wurde: aber seine Gemälde behielten selbst damals ihre Bewunderer und Freunde. So blieb es auch nach seinem Tode, wenn auch Blumenstücke, wie Tulpenzwiebeln, höher im Preise standen. In Paris wurden, zur Zeit eines Lebrun und später als Watteau und seine Nachfolger in der Mode waren, Rembrandt's Gemälde zu immer höheren Preisen gesucht; sie schmückten die Paläste der Kaiserin Katharina, der sächsischen Kurfürsten und der grossen englischen Sammler; und als David und Canova »neue Bahnen« wiesen, hingen in den Privatzimmern Napoleons wie bei der Kaiserin Josephine im Schlosse Malmaison Gemälde Rembrandt's aus Berlin und Cassel an hervorragender Stelle. In neuester Zeit haben sich das Interesse an Rembrandt und die Vorliebe der Sammler für seine Gemälde so sehr gesteigert, dass selbst Raphael hinter ihn zurückgetreten ist, und dass die Werke keines anderen Künstlers so gesucht sind wie gerade die von Rembrandt, obgleich die moderne Kunst: die Helllichtmalerei, der Impressionismus und der Neoimpressionismus, im stärksten Gegensatz zu Rembrandt's Kunst stehen. Die lohnende Jagd auf Rembrandt's Gemälde, von denen sich noch mehr als zweihundert in Privatbesitz befinden, die seit ein paar Jahrzehnten in immer schärferem Tempo und mit immer gesteigerten Mitteln betrieben wird, hat die hervorragenden Stücke bei zugänglichen Besitzern fast völlig erschöpft und meist in sichere Hände gebracht. Sie hat die Sammler aber auch an die skizzenhaften Werke der letzten Jahre gewöhnt, die vor den Augen der älteren Sammler-Generation keine Gnade fanden; sie hat die Modebildnisse im Charakter der Ravesteyn, de Keyser und anderer Porträtmaler, die der junge Rembrandt in erfolgreicher Konkurrenz mit ihnen in Amsterdam malte, salonfähig und sehr gesucht gemacht; ja selbst die bald skizzenhaften, bald übertrieben sorgfältigen Studien und phantastischen Kompositionen der frühesten Zeit des Künstlers, die noch bis vor Kurzem unbeachtet waren oder nicht für echt galten, hat sie mit in ihr Bereich gezogen, und jeder neue Sammler ist glücklich, wenn er wenigstens zunächst solch ein Stück erlangen kann.

Das ist freilich eine Wendung, die erst in allerletzter Zeit unter dem Zusammenwirken der Forschung und des Kunsthandels, der den Durst nach Rembrandt's Werken zu befriedigen und jeden Gewinn daraus zu schlagen sucht, herbeigeführt ist. Noch vor etwa fünfzehn oder sechzehn Jahren wurde ein bezeichnetes kleines Jugendbild »Petrus unter den Kriegsknechten« im Lepke'schen Auktionshause zu Berlin um etwa 30 Mark versteigert; dann stand es wochenlang in der Leipzigerstrasse, im Schaufenster eines Kunsthändlers, der 60 Mark dafür forderte, und erst als Dr. Bredius einen Berliner Liebhaber, dem das Bild zur Ansicht geschickt war, auf das Monogramm und die ganz charakteristischen Merkmale Rembrandt's hinwies, fand es um eine ganz niedrige Summe seinen Käufer. Wenige Jahre später wurde es dann auf der Versteigerung dieses Sammlers in Köln um etwa 8000 Mark vom jetzigen Besitzer Karl von der Heydt erworben. Etwa gleichzeitig kam ein grösseres Porträt von Rembrandt's Vater in Köln mit der Sammlung des sächsischen Ministers von Friesen zur Versteigerung, das Herr Edward Habich in Cassel auf meinen Rat um dreihundert und einige Mark erwarb. Zum Dank dafür hatte ich mehrere Jahre lang die Vorwürfe dieses Herrn anzuhören, dass er einen zweifelhaften Rembrandt erworben hätte. Ein ähnliches, gleichzeitiges und etwa gleichwertiges Greisenporträt erzielte jetzt in der Versteigerung der Sammlung Schubart den Preis von 34100 Mark. In London war in denselben Jahren nicht selten ein halbes Dutzend oder gar ein Dutzend früher oder später Werke Rembrandt's im Handel und in den Auktionen, die, wenn auch nicht für so viele Mark wie die oben genannten Bilder im deutschen Kunsthandel, so doch für etwa ebenso viele Pfunde verkauft wurden, weil der steifleinene alte englische Sammler und (meist auch) Händler nicht an die Echtheit glauben wollte. Der in diesen letzten Jahren eingetretene Umschlag ist für die Kenntnis des grossen Meisters von ausserordentlichem Nutzen gewesen, indem zahlreiche versteckte und ver-

gessene Bilder des Künstlers wieder ans Tageslicht gekommen und durch Ausstellungen auch in weiteren Kreisen bekannt geworden sind. Dass auch solche, wesentlich nur für die Geschichte der Entwicklung des Künstlers bedeutungsvolle Gemälde jetzt gelegentlich auf Preise wie die der grössten Meisterwerke getrieben werden, ist ein Auswuchs, den die »Hausse« im Handel mit Rembrandt's Gemälden hervorgebracht hat.

Für die Galerie Thieme konnte ich vor etwa zehn Jahren ein paar Gemälde Rembrandt's im Londoner Kunsthandel erwerben, die für die Technik des Künstlers besonderes Interesse haben. Das eine, von bescheidenem Umfang, stellt den »Barmherzigen Samariter« dar, wie er dem Kranken im Wirtshaus Unterkunft verschafft. Es ist eine braun in braun gemalte Ölskizze; aber nicht zu einer Radierung, wie sich deren eine nicht unbeträchtliche Zahl von Rembrandt's Hand nachweisen lässt, sondern zu einem Gemälde, wie die Skizzierung der Lichtwirkung in den Hauptmassen von Licht und Schatten, ohne jede Detailzeichnung, zweifellos macht. Als solche steht das kleine Bild bisher fast einzig da. Die Beleuchtung geht von einer Laterne in der Hand des Samariters aus, dessen Gestalt sie verbirgt; mit den beschränktesten Mitteln sind der Effekt des Lichtes, die Reflexe in den Schatten, die Modellierung der Figuren und selbst der Ausdruck derselben in feinster Weise angedeutet. Der grosse Meister verrät sich auch darin, dass er die Vorlage für ein Gemälde in völlig anderer Weise behandelt wie die für eine Radierung. Das gleiche Motiv giebt uns in ähnlicher Weise, jedoch bei Abendlicht, das berühmte Bild des Louvre vom Jahre 1648. Möglich dass die Thieme'sche Skizze eine Vorarbeit dazu ist, wie verschiedene verwandte Zeichnungen, die dann freilich in dem grossen Gemälde wesentlich erweitert und verändert worden sind. Kompositionen bei Nacht und künstlichem Licht liebt der Künstler in dieser Zeit ganz besonders, wie unter den Gemälden die verschiedenen Anbetungen der Hirten von 1646, die hl. Familie aus demselben Jahre, die Ruhe auf der Flucht von 1647 und die Jünger in Emaus der Kopenhagener Galerie beweisen. Auch die reiche, trotz der Breite ziemlich vertriebene Behandlungsweise spricht für die Entstehung dieser Skizze um das Jahr 1647 oder 1648.

Das zweite Gemälde Rembrandt's in der Thiemeschen Sammlung ist ein lebensgrosses Brustbild von Rembrandt's Schwester Lysbeth Harmensz. Was dieses Bild für die Kenntnis vom Vorgehen des Künstlers beim Malen in seiner früheren Zeit besonders interessant macht, ist der nicht ganz fertige Zustand desselben. Die hellen und dunklen Partien des grell von einem von links einfallenden Sonnenstrahl beleuchteten Kopfes sind gross und einfach in starken Gegensätzen angelegt; die Lichtmasse im Fleisch ist noch weisslich, die Schatten von einem trüben graubraun, mit dem auch das Haar und der pelzgefütterte Rock untermalt sind. Dadurch fehlt dem Bilde freilich noch die blühende Frische, welche die meisten Porträts der stumpfnasigen freundlichen Blondine auszeichnen. Wie das Bild völlig durchgeführt etwa ausgesehen hätte, davon giebt das wohl nur wenig später, im Jahre 1633, gemalte Bildnis der Schwester in der Sammlung Pawlowzow zu St. Petersburg einen ziemlich genauen Begriff.

Die Benennung dieser jungen Blondine als Schwester Rembrandt's habe ich in meinen »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« in Vorschlag gebracht, weil sie bald nach der Übersiedelung des jungen Malers nach Amsterdam 1632 auftaucht, weil sie noch in demselben Jahre von ihm in mehr als einem halben Dutzend phantastisch ausgestatteter Bildnisse gemalt wird, zu denen wir wiederholt sein eigenes Bildnis als Gegenstück finden, weil sie von ihm als Modell für fast alle seine jugendlichen Frauengestalten dieser, wie der letzten Zeit in Leyden benutzt wird, aber bald nach seiner Verlobung für immer aus seinen Werken verschwindet. In ihrem Typus, der nichts weniger als regelmässig oder schön ist, erinnert sie mich an Rembrandt's eigenen Kopf; aus allen diesen Umständen schien mir daher die Hypothese nicht zu gewagt, in ihr die jüngere Schwester Lysbeth zu erblicken, die ihm in Amsterdam, wo er anfangs bei dem Kunsthändler Hendrick van Uylenborch wohnte (noch im Juni 1632), eine Wohnung eingerichtet und darin Haus gehalten hat, bis sie nach der Verlobung ihres Bruders mit der Cousine des Hendrick, Saskia van Uylenborch, den Platz an diese abtreten musste. Meine Hypothese ist von der Wissenschaft allgemein angenommen worden, wenn auch bei dem einen oder anderen Bildnis die Frage aufgeworfen ist, ob die Schwester oder die Braut Rembrandt's dargestellt sei. Daher möchte ich hier selbst wieder betonen, dass sie nicht für mehr genommen werden möge, als sie ist. Ob Rembrandt's Schwester Lysbeth wirklich so aussah, ob sie je bei ihm in Amsterdam war, ehe er sich verheirathete, dafür haben wir bisher noch keinen festen Anhalt. Andererseits glaube ich die von einem Dilettanten in der Kunstwissenschaft, Prof. Otto Seek, gelegentlich eines Berichtes über die Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung von 1898 aufgestellte Behauptung, dass die angebliche Schwester in den Bildern Rembrandt's von 1632 bis 1633 vielmehr identisch sei mit der Saskia, mit Bestimmtheit zurückweisen zu müssen. Da der Verfasser dieses Berichtes auf meine ausführliche Beschreibung der beiden Persönlichkeiten, wie sie uns in den Gemälden des Künstlers entgegentreten, gar nicht eingeht, so brauche ich nur darauf, namentlich auf den 1. und 3. Band meines Rembrandt-Werkes zu verweisen. Die Art, wie der Verfasser dieses Gelegenheitsberichtes, ganz wie die holländischen Künstlerbiographen des 18. Jahrhunderts, einen kleinen Schmutzroman erfunden hat, in den neben dem jungen Rembrandt und seiner Gattin auch deren Verwandte, die hochgeachtete Prediger und Beamte in Holland waren, hineingezogen werden, wird hoffentlich bei denen, die ihn beachtet haben, die verdiente Entrüstung hervorgerufen haben. Als ob es mit dem Schimpf, den wir Deutsche vor etwa zehn Jahren durch das von der Regierungsseite unterstützte und von deutschen Kunstgelehrten empfohlene Buch »Wer ist Rembrandt?« auf uns geladen haben,

noch nicht genug wäre, weiss der Verfasser uns zu erzählen, dass Rembrandt, als er 1632 (nach ihm sogar schon 1631!) die junge Tochter des vornehmen Stadtsekretärs und Bürgermeisters von Leeuwarden, Saskia van Uylenborch, die auf Besuch in Amsterdam war, kennen lernte, sofort ein Liebesverhältnis mit ihr angeknüpft habe, dass er sie zu sich ins Haus nahm, mit ihr zusammen lebte und sie als billiges Modell benutzte, bis ihn der Reiz des hohen Erbteils der Saskia schliesslich bewog, dieser wilden Ehe den kirchlichen Segen geben zu lassen, ohne den das saubere Paar das Erbe nicht erhalten konnte. Wozu überhaupt dieser Roman »à la mode française«, der sich unter der Beihilfe von Saskia's Vetter Hendrick und im Hause ihres Onkels und Beschützers, des ehrwürdigen Predigers Jan C. Sylvius abgespielt haben müsste, wofür dieser sich vom Verführer seines Mündels hätte malen und radieren lassen, noch ein Jahr, nachdem der Skandal begann? Dass der Verfasser das verkuppelte Paar zweimal die Ehe schliessen lässt: zuerst am 6. Juni 1633, während dies erst der Tag ihrer Verlobung war, und dann offiziell am 22. Juni 1634, in Gegenwart eines Onkels und einer Tante der Saskia in Bildt, dass er dem modernen Künstlerleben Verhältnisse nachdichtet, wie sie zu jener Zeit und in jenen Kreisen Hollands einfach unmöglich waren, sind beinahe entschuldbare Flüchtigkeiten gegenüber jenen hässlichen Anschuldigungen. Um zu behaupten, dass die Bildnisse aus den Jahren 1632 und 1633, die ich als Porträts von Rembrandt's Schwester ansehe, vielmehr Saskia Uylenborch darstellen, bedurfte es doch nicht solcher cynischer Geschichtskonstruktion; dazu berechtigt weder die Auffassung noch die Kostümierung in diesen Bildnissen und in den Darstellungen, bei denen Rembrandt diese Gestalt als Modell brauchte, oder wo er sie aus dem Kopfe dazu benutzte. Aus allen diesen Bildnissen und Kompositionen spricht eine durchaus naive, harmlose Anschauung, die wohl den Bruder, aber keineswegs einen Liebhaber verrät. Man vergleiche damit die zweifellosen Bildnisse der Saskia als Braut und als junge Frau: wie verschieden ist der bald feierliche, bald neckisch verliebte Ausdruck, der aus den Porträts der Braut zu uns spricht, und die ausgelassene Freude im Genuss, die das Doppelbild der jungen Gatten in der Dresdener Galerie verrät! Deutlicher noch sprechen die nackten Frauengestalten in den Kompositionen Rembrandt's vor und nach der Heirat, wie die sogenannte Danaë in der Eremitage von 1636, vielleicht neben Correggio's Danaë die sinnlich bezauberndste Gestalt in der Kunst überhaupt, gegenüber den mit langweiliger Treue nach der Natur abgeschriebenen Modellen hässlicher alter Waschfrauen, die als Diana oder andere mythologische Schönen in seinen frühesten Radierungen und Bildern vorkommen.

Von anderer Seite ist mir, wenn auch nur indirekt, ein Vorwurf daraus gemacht worden, dass ich überhaupt versucht hätte, diese Frauenbildnisse unter einander und mit dem Künstler in irgend welche Beziehung zu bringen; wo dies nicht urkundlich nachweisbar sei, dürfe man solche Hypothesen gar nicht wagen, da die Bildnisse unter sich doch zum Teil gewisse Verschiedenheiten zeigten und wir die Absichten des Künstlers nicht erraten könnten. Von solchen Richtern müsste ich mich allerdings noch wegen ganz anderen Sünden aburteilen lassen; denn ich habe nicht nur die Hypothese von der »Schwester Rembrandt's« in die Welt gesetzt, sondern habe auch eine ganze Reihe unbekannter Bildnisse als Porträts der Saskia nachzuweisen gesucht, habe eine Gruppe späterer Frauenporträts als Bildnisse von Rembrandt's Freundin Hendrikje Stoffels, eine Anzahl Knaben- und Jünglingsbilder der gleichen Zeit als Porträts von Rembrandt's Sohn Titus und einen dem Künstler ähnlichen Kopf eines abgearbeiteten älteren Mannes als Rembrandt's Bruder Adriaen Harmensz hinzustellen gewagt. Bei vereinzelten Angriffen auf diese Hypothesen, die übrigens auf wesentlich sicherer Basis beruhen als die Hypothese über die Bildnisse der Schwester Lysbeth, fühle ich nicht die geringsten Gewissensbisse. Ich will gern zugeben und habe von vornherein in allen diesen Fragen zugegeben, dass sich hier und da über die Zugehörigkeit des einen oder anderen Gemäldes zu den von mir zusammengestellten Gruppen streiten lässt, aber im allgemeinen bin ich so anmassend, mich dieser Bestimmungen zu rühmen und überzeugt zu sein, dass ich dadurch die Rembrandt-Forschung entschieden gefördert habe. Denn das Werk keines anderen grossen Künstlers trägt einen so ausgesprochen subjektiven Charakter als das an Mannigfaltigkeit und Fülle der Produktion kaum dem Rubens nachstehende Werk Rembrandt's. Kein anderer Künstler hat so viel von seinen eigenen Empfindungen, von seinen Stimmungen und seinem Leben in seine Werke hineingetragen wie Rembrandt. Grade die nähere Beschäftigung mit den Werken dieses Künstlers bietet uns auch einen ungeahnten Einblick in sein Leben und seine persönlichen Beziehungen und liefert zu der Fülle urkundlichen Materials, das die holländische Forschung in den letzten Jahrzehnten zutage gefördert hat, die interessanteste Bestätigung und Illustration. Sein Haus, sein Heim in aller seiner Intimität thut sich wieder vor uns auf, ein Leben ohne Glanz, ohne die Anerkennung und Ehren, die uns heute mit dem Leben und Treiben eines hervorragenden Künstlers fast notwendig verbunden scheinen. Hier ist mehr Trübsal, Not und Schatten, als im Lebenslauf der meisten anderen, selbst untergeordneten Maler; aber die vereinzelten Sonnenblicke, die in dieses Dunkel hineindringen, wirken dafür um so wärmer und leuchtender, geben uns auch das Bild des Menschen in jenem herzgewinnenden Helldunkel, das uns in seinen Werken die Darstellung so nahe bringt.

DIE BLÜTEZEIT DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI UNTER DEM EINFLUSSE VON REMBRANDT.

Der berühmte holländische Staatsmann Constantyn Huygens hat eine lateinisch abgefasste Selbstbiographie hinterlassen, die unvollendet blieb (sie reicht bis zum Jahre 1631) und daher als Manuskript bis vor wenigen

Jahren unbekannt geblieben ist. Er erzählt darin, dass er in seiner Jugend Unterricht im Malen erhalten habe, und berichtet dabei über Beziehungen zu einigen Künstlern seiner Zeit. Unter ihnen nennt er zwei gleichalterige Jünglinge, Kinder armer Bürgersleute von Leyden und dort ansässig, von denen sich die Holländer einmal das Grösste versprechen dürften; der eine der Müllerssohn Rembrandt Harmensz van Ryn, der andere der Sohn eines Schusters, *Jan Lievens*. Huygens gesteht, dass er nicht wisse, wem von beiden er die Palme geben solle; aber wenn er die Tiefe und Innerlichkeit in den kleinen Bildern Rembrandt's bewundert und daneben Lievens' Vorliebe, pathetisch in grossen Figuren zu komponieren, hervorhebt, so geht aus dieser Zusammenstellung doch hervor, dass ihm Rembrandt als das grössere Genie erschien. Huygens hat sich nicht getäuscht: Rembrandt war schon wenige Jahre, nachdem jenes Urteil niedergeschrieben wurde, der gefeiertste Künstler Hollands, während Lievens in jenem Streben nach dem »Grossen« leer und oberflächlich und, wo er im kleinen malte, in der Sorgfalt der Durchführung trocken und ängstlich wurde. Lievens' Blütezeit liegt in seiner Jugend, liegt im Zusammenarbeiten und im Wettstreit mit seinem gleichalterigen Landsmann; als sich beide trennten, als Lievens in Antwerpen ganz neue Eindrücke aufnahm, verlor er den Rest seiner Eigenart, sodass er uns in der Mehrzahl seiner Bilder als Eklektiker von zweifelhaftem Wert entgegentritt.

Das kleine Bild, das die Sammlung Thieme von Jan Lievens besitzt, das Profilbild eines blonden Mädchens mit offenem Haar, gehört, wie ich glaube, in seine frühe Zeit, vor seine Uebersiedelung nach Antwerpen. Wie ein paar ganz ähnliche Köpfe, von denen einer in der Galerie zu Oldenburg, ein zweiter, besonders ansprechender, im Provinzialmuseum zu Hannover sich befindet, ist das Bild ausgezeichnet durch frische blühende Karnation, blonden Ton und flüssige Behandlung. Das Köpfchen zeigt einen jugendlich anmutigen, echt holländischen Typus in liebenswürdiger Auffassung.

Geheimrat Thieme besitzt noch ein paar andere, grössere Porträts, die wenig später als dieses Bild von Lievens entstanden sind. Von *M. J. van Mierevelt* ein tüchtiges datiertes Frauenbildnis, von einem mir nicht bekannten holländischen Porträtmaler ein anderes Frauenbildnis, endlich von einem gleichfalls noch nicht bestimmten Künstler das Porträt eines jungen hübschen Mannes in Jagdausrüstung vor einer Landschaft. Die breit behandelte tonige Landschaft, ein Gehöft unter Bäumen mit etwas Ferne zeigend, ist ganz im Charakter der späteren Bilder des Pieter Molyn; sie scheint von anderer Hand wie das Porträt, das in dem feinen Grau des Kostüms, in der fetten Malweise und in der malerischen Art der Zeichnung einen sehr tüchtigen, durchaus eigenartigen Meister bekundet. Dennoch weiss ich nicht einmal eine Vermutung auszusprechen, wer dieser Meister sein könnte, und auch von anderer Seite ist meines Wissens noch kein Name mit einiger Zuverlässigkeit genannt worden.

Die Werke der grossen Meister des holländischen Sittenbildes aus der Blütezeit sind schon seit lange von den Sammlern so bevorzugt, dass nur ganz selten ein Bild eines solchen auf den Markt kommt. Wenn ich über die ausserordentlichen Preise, die jetzt für Gemälde Rembrandt's, von den übertriebenen Preisen, die für die Bilder von F. Hals gezahlt werden, gesprochen habe, und dass kaum die Werke von anderen Künstlern ähnlich teuer bezahlt würden, so erleidet dies eine Einschränkung in Bezug auf die Summen, die für die Gemälde der bedeutendsten Sittenbildmaler gezahlt werden. Bekannt ist der Preis der van Loon'schen Sammlung, die vor bald zwanzig Jahren um den Preis von 4 Millionen Francs in den Besitz mehrerer Mitglieder der Familie Rothschild überging: neben zwei grossen Porträts von Rembrandt bildete etwa ein Dutzend holländischer Genrebilder die Perlen dieser Sammlung. Wie seither die Preise für solche Bilder noch gestiegen sind, beweisen die Summen, die für Bilder von Pieter de Hooch, vom Delft'schen Vermeer, von Metsu, Terborch u. a. auf den Versteigerungen Secrétan, Wilson, beim Verkauf der Sammlung Hope und unter der Hand bezahlt worden sind: sie bewegen sich zwischen 150,000 und 400,000 Francs für das Bild. Die höchste Summe hat wohl der verstorbene Alfred von Rothschild in London vor einigen Jahren für drei Gemälde der Six'schen Sammlung gezahlt: für den Preis von 2 Millionen Francs erstand er einen A. Cuyp, einen G. Dou und einen Terborch, drei sehr schöne aber keineswegs »hors-ligne«-Bilder. Bei diesem Preise muss der Terborch auf etwa 1 000 000 Mark gerechnet werden. Überhaupt hat die Familie Rothschild, die schon durch drei Generationen die Bilder dieser holländischen Kleinmeister bevorzugt hat, in ihren Sammlungen eine solche Zahl von Meisterwerken dieser Künstler angehäuft, dass sie der Zahl der in öffentlichen Galerien vereinigten Gemälde dieser Art nahe kommt. Da fällt es heute freilich sehr schwer, auch nur ein Werk zweiten Ranges von solchen Meistern zu erlangen, ohne einen ganz übertriebenen Preis dafür zu zahlen; ja selbst die geringeren Maler der gleichen Richtung sind in ihren guten Werken selten und teuer geworden.

Auch in der Thieme'schen Galerie nehmen die Sittenbilder aus der Blütezeit der holländischen Malerei neben den Landschaften der Zahl nach einen bescheidenen Platz ein, aber es sind darunter verschiedene der grössten Meister vertreten, mehrere mit vorzüglichen Bildern, und von den Malern, die sich ihnen unmittelbar anschliessen, sind ein paar besonders feine Gemälde vorhanden.

Wenn wir die holländische Genremalerei auf den Inhalt ihrer Darstellungen prüfen, so wird sich uns, im Gegensatz zum vlämischen Sittenbild und zu dem, was die romanischen Schulen an der Stelle des ihnen fehlenden eigentlichen Genrebildes aufzuweisen haben, eine eigentümliche Entwicklung vom Typischen zum Individuellen, von der äusseren Erscheinung zum inneren Leben und schliesslich eine Rückkehr zu äusserlichem Prunk und typischen Szenen ergeben.

Die erste Epoche der selbständigen holländischen Malerei schildert die Sitten des Volkes, wie es sich dem Beschauer auf Schritt und Tritt darstellte: das bunte Treiben der Soldateska und ihres Anhanges in seiner hellen farbigen Erscheinung, sowie das ungenierte Leben der Bauern und der ärmsten Klasse in seiner einförmigen aber malerischen Gleichmässigkeit. Im Bauernbild entwickelt sich zuerst mit der Darstellung der Innenräume zugleich ein intimeres Eingehen in die Lebensgewohnheiten seiner Insassen. Davon geht die Malerei rasch weiter zur Darstellung des bürgerlichen Lebens in seinen verschiedenen Kreisen und ihrer mannigfachen Existenz und Bechäftigung, worin das einzelne Individuum zur Geltung kommt. Durch Rembrandt's Einfluss vertiefte sich diese Darstellung zu einer intimen Wiedergabe des holländischen Familienlebens in seiner schlichten Einfachkeit und Herzlichkeit; die Meister dieser Richtung stellen in der Anwendung seiner Mittel, namentlich seines Helldunkels, zugleich den Höhepunkt der künstlerischen Wiedergabe und die vollendetste Ausbildung des Genrebildes überhaupt dar. Wie der holländische Humor im Treiben der Bauern früh komische und lächerliche Seiten entdeckt und mit Vorliebe auch in den Bildern zur Darstellung bringt, so geschieht es allmählich auch bei der Darstellung des bürgerlichen Lebens, die namentlich durch Jan Steen einen ausgesprochen satyrischen Zug bekommt. Nicht zum Vorteil der Malerei, die gelegentlich schon in Karikatur verfällt oder zur Illustration wird. Die Indiskretion, mit der jetzt komische oder intime Szenen des häuslichen Lebens in den Gemälden an die Öffentlichkeit gezogen werden, reizte das Publikum mehr als die künstlerische Vollendung und feine Charakteristik. Mit der Verkümmerung und Entsittlichung des bürgerlichen Lebens verkommt auch das Sittenbild in schlüpfrigen Darstellungen delikater Szenen, denen Motive der Mythologie und alten Geschichte untergelegt werden und in kalter äusserlicher Stoffmalerei, bei der die Figuren wieder zu leeren, schablonenhaften Gestalten werden.

Diese Entwicklung, die etwa ein Jahrhundert umfasst, vollzieht sich in grosser Mannigfaltigkeit und hat eine Fülle von Gemälden von der Hand sehr zahlreicher Meister hinterlassen. Der Vorgang und Einfluss der grossen holländischen Maler, vor allem von Frans Hals und von Rembrandt, bestimmt zwar die verschiedenen Richtungen des Sittenbildes in ihrer Blüte, aber die starke Individualität einer Reihe sehr bedeutender Künstler unter ihnen und die sehr verschiedenartigen Einwirkungen ermöglichten hier eine so eigenartige, bedeutende und vielseitige Gestaltung, wie sie keine andere Zeit aufzuweisen hat, am wenigsten das neunzehnte Jahrhundert, wenn auch hier die Zahl derer, welche als Genremaler gelten, vielleicht hundertmal so gross ist als im 17. Jahrhundert in Holland.

Unter den holländischen Genremalern in der Galerie Thieme ist *Adriaen van Ostade* durch zwei kleine Bilder vertreten, von denen das eine der frühesten Zeit, das zweite einer schon vorgeschritteneren Zeit angehört. Obgleich Schüler von Frans Hals, zeigt Ostade sich von vornherein ganz selbständig, sowohl in seinen Motiven wie in Auffassung und Malweise. Die Figuren sind ihm in seiner früheren Zeit vielfach Nebensache, er behandelt sie dann als Staffage malerischer Innenräume; diese Gewöhnung verrät sich auch später, wo er, ähnlich wie D. Teniers, nicht über eine typische Auffassung seiner Gestalten hinauskommt, sogar wenn sie ausnahmsweise einmal Porträts sind. Hauptsache ist ihm in den früheren Bildern die typische Erscheinung des Treibens der Bauern in der Kneipe wie daheim und die malerische Wiedergabe der halb stallartigen weiten Räume in ihrem bunten Durcheinander. Das Streben des jungen Künstlers ist ganz besonders auf eine geschlossene Lichtwirkung und auf die Ausbildung des Helldunkels gerichtet, anfangs bei einem kühlen fast bläulichen, später bei einem warmen bräunlichen Ton. Möglich, dass Ostade dabei von vornherein durch Werke des nur wenige Jahre älteren Rembrandt, dessen Einwirkung schon bald nach seinem Auftreten eine sehr bedeutende war, beeinflusst worden ist; jedenfalls ist dies in den Bildern mit dem warmen Ton und der etwas einförmig braunen Färbung, wie er sie seit der Mitte der dreissiger Jahre malt, nicht zu verkennen. Von den beiden Gemälden der Thieme'schen Sammlung gehört das Interieur mit den zechenden Bauern vom Jahre 1639, die in einem warmen Tone breit und malerisch behandelt sind, zu den guten Werken vom Ende der ersten Periode des Künstlers. Ein späteres, mehr fleissig durchgebildetes Genrebild zeigt Bauern beim Kartenspiel.

Isack van Ostade, der jüngere Bruder und Schüler des Adriaen, schliesst sich ihm in seinen frühesten Bildern so eng an, dass dieselben häufig verwechselt werden. Ein solches Bild ist das Innere einer Bauernhütte mit Bauern beim Schweineschlachten, ganz kleine Figuren, die zur Belebung des hohen malerischen Innenraumes dienen, der in einem warmen, fast einfarbigem braunem Tone leicht skizzierend gemalt ist. Individueller als die Brüder Ostade, wenn auch in Feinheit der malerischen Wirkung ihnen nicht gewachsen, ist *Hendrick M. Sorgh,* der tüchtige Rotterdamer Maler, der offenbar unter dem Einfluss Brouwers sich ausgebildet hat. Ihm verdankt er das Vorbild zu seinen Kompositionen, seinen Typen, seiner reichen Färbung. Herr Thieme besitzt ein charakteristisches und feines Bildchen seiner Hand, schon aus seiner späteren Zeit (datiert 1666), den »Bauer beim Mahl«. Eine Art Gegenstück dazu ist das Bild eines Alten, der vor seinem kärglichen Mahl sein Gebet spricht. Das tiefe Blau im Kostüm des Mannes, mit dem das energische Grün des Kruges im Vordergrunde pikant kontrastiert, wie die breite flächige Behandlung, zeigen einen eigenartigen tüchtigen Kleinmeister, dessen Namen ich jedoch nicht anzugeben weiss.

Hollands gefeiertster Genremaler war bis vor kurzem unbestritten *Gerard Terborch;* neuerdings hat sich das Interesse Metsu, Pieter de Hooch und dem Delft'schen Vermeer in gleichem, wenn nicht gar in höherem Masse zugewandt. Auf die Dauer wird man jenem jedoch wegen der Mannigfaltigkeit und

Zahl seiner Meisterwerke, wegen ihrer vollendeten Zeichnung und malerischen Durchbildung seinen Platz an der Spitze der holländischen Kleinmeister wohl wieder einräumen. Eines dieser im Handel fast nicht mehr vorkommenden Sittenbilder Terborch's seiner Sammlung einzuverleiben, ist Herrn Thieme freilich noch nicht gelungen; dafür erwarb er eines seiner bekannten kleinen Bildnisse, die in Vornehmheit der Auffassung und feiner malerischer Wirkung mit Recht den Bildnissen des Velazquez verglichen werden. Das Kniestück einer Dame von ansprechenden Zügen ist neben diesen Eigenschaften noch ausgezeichnet durch den weichen vertriebenen Farbenauftrag und die feine Färbung; neben dem modischen Schwarz und Weiss der Kleidung kommt noch das matte Rot der Tischdecke zu feiner Geltung (Abb. 5).

Gerard Terborch's eigenartiger künstlerischer Entwicklungsgang liegt, freilich erst seit neuerer Zeit, so klar und bestimmt vor uns, wie der weniger anderer älterer Meister, dank namentlich der Entdeckung des Familienalbums, das vor etwa fünfzehn Jahren aus der Hand von Nachkommen der Familie Terborch in den Besitz des Kupferstichkabinetts zu Amsterdam gelangt ist. Wir sehen daraus, dass Gerard Terborch eine Zeit lang als Maler von Soldaten- und Gesellschaftsstücken in der Art der frühesten holländischen Genremaler thätig war; diese seine Jugendbilder sind die feinsten Bilder dieser Gattung. Von ähnlichen Anfängen geht auch ein anderer, fast ebenso gefeierter Meister des holländischen Sittenbildes aus: *Pieter de Hooch*. Seine seltenen Jugendwerke, die bisher kaum beachtet wurden (eines in der Galerie Borghese in Rom, ein anderes in der Galerie zu Dublin), sind Soldatenstücke in der Art des Duyster und S. Kick; in der Zeichnung flüchtig, im Ausdruck ziemlich leer und wenig individuell, aber in der Farbe von vornherein reich und kräftig und sonnig in der Lichtwirkung. Wie Terborch hat auch P. de Hooch aus dieser ersten Zeit seiner Thätigkeit die Wiedergabe anspruchsloser Motive in schlichter Zuständlichkeit und eine mehr typische Gestaltung seiner Figuren beibehalten, denen er aber durch das helle Sonnenlicht und die reichen harmonischen Farben einen ganz besonderen Reiz zu geben versteht. Seine Blütezeit ist, wie die der übrigen grossen Genremaler unter Rembrandt's Einfluss, leider nur eine kurze; sie erstreckt sich nur über kaum zehn Jahre. Bis um die Mitte der fünfziger Jahre malt er jene eben charakterisierten Jugendwerke, etwa zehn Jahre später beginnen seine Bilder durch schwärzliche Schatten, durch übertriebene Gegensätze in den Farben ihre Harmonie in der Färbung und das goldige Licht zu verlieren, und gleichzeitig wird die Zeichnung flüchtig und der Ausdruck gleichgültig. Vor einem solchen Bilde glaubt man kaum, den grossen Künstler vor sich zu haben, der jene um Hunderttausende gesuchten und jetzt aus dem Handel fast verschwundenen Meisterwerke malte; Bilder, die dem als Kammerdiener seinen Unterhalt suchenden Maler mit zehn oder zwanzig Gulden bezahlt wurden! Herr Thieme hat das Glück gehabt, noch zur rechten Zeit eines der Bilder aus de Hoochs Blütezeit zu erwerben, ein Bild von grösserem Umfange und reicher Komposition, das nach dem Kostüm etwa zwischen den Jahren 1662—1665 entstanden ist: »die musizierende Gesellschaft«. In einer stattlichen, durch zwei Stockwerke gehenden Halle mit bunten Marmorfliesen, deren klassische Architektur mit ihren bescheidenen Profilen und mit der Kopie von Raphael's »Schule in Athen« als Wandbild den Einfluss der frühesten Zeit des französischen Barocks verrät, sitzen vorn an einem Tisch mit einem farbenprächtigen Isphahan-Teppich zwei junge Herren, sich vorbereitend, eine junge Dame beim Gesang zu begleiten. Der eine versucht seine Flöte, während der andere, in reicher modischer Tracht, das Cello zwischen den Knien, auf das Wohl der jungen Dame trinkt; hinter ihnen steht ein Kind. In den Eingängen zu den Nebenräumen nach links und nach hinten sieht man je ein junges Paar in Unterhaltung. Die Sonnenstrahlen, die voll durch die hohen Fenster einfallen und die hinteren Räume beleuchten, während die Treppe im Halbdunkel liegt, breiten über die reichen Farben der Kostüme und der Architektur ihr goldiges Licht, und schaffen so eine reiche harmonische Wirkung. (s. die Kunstbeilage.)

Unter den Malern des holländischen Kleinbürgertums verdient *Quirin Brekelenkam* durch seine naive, treuherzige Auffassung, durch seine individuellen Figuren und die kräftige Färbung bei warmem bräunlichem Gesamtton mit in erster Reihe genannt zu werden, wenn er auch den Leydener Malern unter dem Vorgange des Gerard Dou, neben denen er arbeitete und sich selbständig zu erhalten wusste, an Feinheit nachsteht und weit weniger wie diese geschätzt wird. Ich glaube die Art des Meisters in den folgenden Worten, die ich der Beschreibung der Wesselhoeft-Galerie entlehne, richtig geschildert zu haben. Bald führt er uns in die Werkstatt eines Schusters oder Schneiders oder in das Stübchen der Klöpplerin, bald lässt er uns durchs Fenster in die Küche blicken, wo die Köchin das Mahl zubereitet, oder führt uns mit ihr auf den Fischmarkt oder zur Gemüsehändlerin; ein anderes Mal schildert er den Handwerker in seiner Familie, ausruhend nach der Arbeit, beim Mahle, in Unterhaltung mit dem Nachbar; er begleitet den Arzt zur Kranken, den Maler an seine Staffelei, den Gelehrten an den Arbeitstisch und den Einsiedler in seine Grotte. Selten nur wählt er ein etwas dramatischer belebtes Motiv, wo er den Beschauer von dem kleinen Liebesroman gerade soviel sehen lässt, dass er sich das Ende nach seiner eigenen Phantasie ausmalen kann.« Das Bild der Thieme'schen Sammlung: die Fischhändlerin, einer jungen Frau im Vorplatze ihre Ware anpreisend, ist durch die schlichte Darstellung des Motivs, die charakteristischen ansprechenden Typen, die kräftige, durch ein leuchtendes Rot beherrschte Färbung eines der besten Bilder des Malers.

Dem Brekelenkam in seinen Motiven verwandt, wenn er Sittenbilder malt, ist der mehr als Architektur- und Landschaftsmaler bekannte Haarlemer *Hiob Berckheyde*, der, wohl um acht oder zehn Jahre später ge-

boren, ihn um 25 Jahre überlebte. Seine seltenen Sittenbilder zeigen meist eine einzelne Figur im Zimmer, gewöhnlich durch eine grosse Fensternische gesehen. So auch das treffliche Thieme'sche Bild, das einen jungen Maler beim Farbereiben zeigt; in dem bunten Beiwerk von pikanter Färbung reich und malerisch von Wirkung und Behandlung.

Alle diese Künstler, ja alle holländischen Genremaler ohne Ausnahme, stehen im Reichtum der Erfindung, in der Fülle von Charakterfiguren und ihrer Beziehungen untereinander, in der Mannigfaltigkeit der Motive und Situationen, in der dramatischen Belebung weit zurück hinter dem Einen *Jan Steen*. Steen ist daher auch der Lieblingsmaler des grossen Publikums gewesen und geblieben; bei seinen Bildern kann man sich »etwas denken«, kann man von Herzen lachen. Aber er überschreitet auch nicht ungestraft die Grenze der ruhigen Zuständlichkeit, die die holländischen Maler sonst fast durchweg innehalten; sein Haschen nach Beziehungen und pikanten Situationen, seine Vorliebe für satyrische Ausbeutung der kleinen und grossen menschlichen Schwächen, die er mit grösster Schärfe zu entdecken und der Erheiterung und dem Gespött der Beschauer preiszugeben weiss, lässt ihn häufig die Bedingungen eines malerischen Kunstwerkes ausser Augen setzen: seine Bilder werden dadurch nur zu häufig zu Zerrbildern, und der Künstler übersieht über dem Inhalt, über der Absicht auf humoristische Wirkung die Vollendung in Abrundung, Zeichnung und koloristischer Wirkung. Adriaen Brouwer, der ebenso reich in der Charakteristik und ebenso humoristisch ist wie Steen und der daher auch mit Vorliebe karikiert, erstrebt doch in erster Linie charakteristische Zeichnung und malerische Vollendung seiner Bilder. Kaum ein zweiter Maler von so grosser Begabung hat gelegentlich mit seinem Pfunde so schlecht gewirtschaftet wie Jan Steen: unter dem halben Tausend von Bildern, die von ihm etwa erhalten sind befinden sich viele Dutzende, die in der That nur Dutzendwerke sind; aber daneben hat er wieder so köstliche, so einfache und malerisch vollendete Bilder geschaffen, dass er doch immer mit in erster Reihe unter den holländischen Kleinmeistern genannt zu werden verdient. Gelegentlich wetteifern seine Bilder mit der vollendetsten Feinmalerei des Frans Mieris oder erinnern gar an den Delftschen Vermeer, nicht selten nähert er sich in seinen Darstellungen aus Kneipen oder aus dem Bauernleben dem A. von Ostade. Dies gilt auch von dem Gemälde im Besitz des Herrn Thieme, der »Gesellschaft beim Mahl«. Ein derber Zug ausgelassener Lustigkeit geht durch das ganze Bild; der schrille Ton einer Fiedel steigert noch die ausgelassene

*Abb. 5. Gerhard Terborch. Porträt.**)

*) Die Abbildungen dieses und des Artikels in Heft 5 sind nach Aufnahmen des Photographen Rud. Döttl in Berlin hergestellt worden.



Abb. 6. Jan Steen. Gesellschaft beim Mahle.

Lustigkeit dieser Handwerker mit ihren Frauen, die dem Bacchus fröhnen und nicht mehr hören, was Hund und Katze neben ihnen treiben. Mit klassischer Ruhe steht vorn neben dem Tisch die Wirtin, mit der leeren Kanne in der Hand, und sieht, dass sie nichts anzukreiden vergisst. Auch malerisch ist sie durch die reicheren pikanten Farben ihrer Tracht die Hauptfigur, während die übrigen Figuren dem warmen bräunlichen Ton des Zimmers mehr oder weniger untergeordnet sind, der an Gemälde des Ostade aus dem Ende der vierziger Jahre erinnert (Abb. 6).

Die besondere Vorliebe des Herrn Thieme für die Landschaftsmalerei giebt sich in seiner Sammlung auf den ersten Blick zu erkennen. Etwa die Hälfte aller Bilder sind Landschaften, die grosse Mehrzahl darunter von Malern aus der Blütezeit der holländischen Kunst. Nach der Zahl seiner Bilder und der Güte derselben steht, wie er es verdient, *Jacob van Ruisdael* in der Galerie obenan. Von den drei Bildern seiner Hand gehören zwei seiner früheren und eines der mittleren Zeit an. Es ist noch nicht so sehr lange her, dass man von dieser frühesten Thätigkeit des grossen Haarlemer Meisters nichts wissen wollte, dass man die Bilder missachtete oder ihre Echtheit leugnete, trotz der echten Bezeichnungen und Daten, die sie tragen. Vertrugen sich diese doch nicht mit dem angeblichen Geburtsjahr des Künstlers, das man in das Jahr 1635 setzte, während die Daten auf jenen Bildern bis zum Jahre 1646 hinaufreichten. Statt aber die Bilder und ihre Bezeichnungen zu prüfen, statt auch auf die bekannten Radierungen Rücksicht zu nehmen, von denen eine die Jahrezahl 1646 trägt, und daraus die Folgerung zu ziehen, dass die hergebrachte Angabe der Geburtszeit des Künstlers wohl eine falsche sein müsse, fand man es bequemer, sich gegen diese Landschaften, zumal sie einen eigenartigen Charakter tragen, einfach ablehnend zu verhalten und Schülern und Nachahmern zuzuschreiben oder sie wohl gar als Fälschungen zu bezeichnen.

Gerade das Hauptbild in der Galerie Thieme hat seiner Zeit eine hervorragende Rolle gespielt im Streit der sogenannten Kunstkritiker in Wien und später in Paris, als es in den Besitz des Herrn von Lippmann-Lissingen gekommen war, damals noch mit dem gefälschten Datum 1667, mit dem man es salonfähig hatte machen wollen. Dieses Datum verwandelte sich aber, o Schrecken, bei einer Reinigung in das Jahr 1647; man glaubte vor einem »Rätsel« zu stehen, was noch der Katalog der Versteigerung der Sammlung, die 1877 in Paris stattfand, ausdrücklich ausspricht. Das Bild ging damals in die Hände des Fürsten Demidoff über und befand sich vorübergehend auch im Besitz von Herrn Rudolph Kann in Paris, dem eifrigsten, vorsichtigsten und bei seinem feinen künstlerischen Sinne zugleich dem glücklichsten Bildersammler der neuesten Zeit. Doch das »Rätsel«, dass Jacob Ruisdael als halber



Abb. 7. Jacob van Ruisdael. Weg an der Düne zwischen dichtem Gebüsch.

Knabe schon hervorragende Bilder gemalt haben sollte, war längst gelöst, als man sich darüber den Kopf zerbrach; denn schon V. L. van der Vinne berichtet, dass der Künstler 1648 Mitglied der Gilde von Haarlem wurde, und van der Willigen hatte 1870 in seinem verdienstvollen Quellenwerke über die Haarlemer Maler diese Mitteilung des jüngeren Landsmanns von Ruisdael wiederholt und damit weiteren Kreisen bekannt gemacht. Bald darauf ist denn auch das richtige Geburtsjahr des Künstlers durch Urkunden aus der Zeit seines späteren Aufenthaltes in Amsterdam bekannt geworden; danach wurde er im Jahre 1628 oder 1629 geboren.

Dieser Jugendwerke, die Jacob etwa vom achtzehnten bis zum vierundzwanzigsten Jahre gemalt hat, giebt es eine beträchtliche Zahl; ich glaube, dass ich, wenn ich sie auf etwa sechzig Bilder schätze, eher zu niedrig als zu hoch greife. Charakteristisch ist für sie die Anspruchslosigkeit des Motivs, wie die ausserordentliche Treue und der Fleiss des Naturstudiums, die sich darin offenbaren. Ein Dünenhügel mit dürftigem Buschwerk, hohem Gras mit Blumen und einem kleinen Ausblick oder ein kleiner Bach oder Teich mit Schilf und ein paar alten Eichen zwischen dichtem Gestrüpp, eine Hütte mit rotem Dach oder eine Windmühle am Waldesrand, darüber trüber Himmel mit grauen Wolken, durch die nur ausnahmsweise einmal ein heller Sonnenstrahl dringt: das sind regelmässig die Motive dieser frühesten Bilder. Aber es spricht sich darin ein so feines Naturgefühl aus, Zeichnung und Färbung sind von einer so naiven Empfindung, die Stimmung, die sich in der Beleuchtung und in der Herrschaft des Tones über die Lokalfarbe, die dabei doch kräftig angedeutet ist, ausspricht, ist eine so eigenartige, so »poetische«, dass sich darin der grosse Schilderer der nordischen Natur in dem Zauber ihrer Einsamkeit und Unberührtheit schon deutlich verrät. Ja, in manchem dieser Gemälde steht der Künstler höher, ist er wahrer und ergreifender als in zahlreichen früher so gefeierten Landschaftsbildern seiner späteren Zeit, von den vielfach manirierten, nachgedunkelten Werken seiner letzten Jahre ganz abgesehen. Ein paar charakteristische Werke dieser frühen Zeit sind die beiden Bilder der Thieme'schen Galerie: die »waldige Landschaft mit dem Weiher« von 1648 und der grössere, schon genannte »Weg an der Düne zwischen dichtem Gebüch« von 1647; letzteres eines der hervorragendsten Bilder dieser ersten Jahre und überhaupt ein Meisterwerk des Künstlers (Abb. 7).

Das dritte Bild von Jacob van Ruisdael ist eine sehr feine Winterlandschaft von bescheidenem Umfange aus der Blütezeit des Künstlers, den sechziger Jahren. Mit Unrecht sind die Winterlandschaften des Künstlers weniger geschätzt als seine anderen Gemälde; denn sie sind in künstlerischer Feinheit und Stimmung den gleichen Darstellungen

aller anderen Landschaftsmaler ebenso überlegen, wie Ruisdael's Landschaften mit anderen Motiven. Der Künstler wählt nicht den hellen kalten Wintertag oder die farbige Abendstimmung zum Vorwurf, wie es Aart van der Neer giebt, sondern die trübe Stimmung bei einförmig bedecktem Himmel, meist bei annahendem Thauwetter, mit ihrer grauen Färbung, den schwärzlichen Schatten und der melancholischen Stimmung, dem Ausfluss der Veranlagung und der Schicksale des Künstlers, die uns so stark und sympathisch ergreifen.

Jacob van Ruisdael ist in seiner Auffassung und Wiedergabe der Landschaft allen seinen Landsleuten so überlegen, dass man die Landschafter der gleichen Richtung regelmässig als seine Schüler oder Nachahmer betrachtet. Dies ist jedoch nur in beschränktem Masse richtig; mehrere junge Landsleute des Künstlers, die einige Jahre älter waren als er, malten gleichzeitig mit ihm oder schon etwas früher waldige Landschaften von ganz ähnlichem Charakter; aber auch die seltenen Gemälde eines anderen Haarlemer Landschafters, der noch der vorausgehenden Generation angehört, zeigen die gleiche Richtung in der Schilderung einsamer Waldesnatur bei kräftig grüner Färbung des Laubes, warmem, bräunlichem Ton der Schatten und feiner, malerischer Behandlung. Dieser Künstler ist Cornelis Vroom, von dem Herr Alfred Thieme zwei Bilder, die er nacheinander besass, um diesen bedeutenden Künstler weiteren Kreisen bekannt zu machen, der Dresdener Galerie überlassen hat; Gegenstücke aus seiner spätesten Zeit, wie wir nach der flüssigen Behandlung mit Sicherheit annehmen können. Älter als Ruisdael war auch ein anderer Haarlemer, *Guilliam Dubois,* der 1640 Mitglied der Haarlemer Gilde wurde, von dem schon von Anfang der vierziger Jahre datierte Bilder vorkommen, regelmässig den Waldesrand, eine leicht bewegte waldige Gegend oder das Waldesinnere darstellend. Eigentümlich ist fast allen Bildern des Dubois der Stich ins Bläuliche, den die kräftige grüne Farbe des Laubwerks hat. Bei dem Gemälde, das die Thieme'sche Galerie von ihm besitzt, einer waldigen Landschaft mit einer Stadt in der Ferne, ist dies weniger der Fall. Etwa gleichaltrig mit Ruisdael war auch ein anderer Haarlemer, *Klaes Molenaer,* dessen gewöhnliche Dutzendbilder: kleine Winterlandschaften von trübem Ton oder Ansichten von bewaldetem Terrain mit vereinzelten Hütten, kaum noch an seine seltenen Jugendwerke erinnern, die den frühen Bildern seines grossen Landsmannes nahe kommen. Eins der tüchtigsten Bilder dieser Art, die nicht selten dem Ruisdael selbst oder Hobbema zugeschrieben werden, ist die Bleiche mit Haarlem in der Ferne im Besitz des Herrn Thieme, bezeichnet und schon vom Jahre 1647 datiert. Pikant als Komposition ist es sonnig und duftig in der Stimmung, dabei kräftig in der Lokalfarbe (Abb. 8). Ein ganz ähnliches gleichzeitiges Bild besitzt die Sammlung des Herrn G. von Rath in Budapest. Ein eigentlicher Schüler des *Jacob von Ruisdael* ist zweifellos sein gleichnamiger Neffe, wenn er auch wohl den ersten Unterricht durch seinen Vater Salomon erhalten hat. Von dem Künstler, der noch vor zwanzig Jahren völlig unbekannt war, liessen sich jetzt wohl schon mehr als hundert Bilder aufzählen; diese lassen sich aus den zahlreichen Gemälden der Nachfolger des grossen Ruisdael unschwer herauserkennen, wenn man sich erst ein paar derselben genau eingeprägt hat. Wie in dem tüchtigen Bilde der Thieme'schen Galerie, einem feinen frühen Werke (datirt 1654), so hat er regelmässig den Waldesrand, einen offenen Platz im Walde oder eine Trift zwischen Bäumen dargestellt, staffiert mit einzelnen Kühen oder einer Heerde. In der Beleuchtung und in der Staffage verrät sich der Einfluss der Bilder seines Vaters etwa ums Jahr 1650, in den Motiven, im Baumschlag, in dem warmen bräunlichen Ton und dem frischen Grün des Laubwerks erkennt man das Vorbild seines Onkels Jacob in dessen früheren Werken.

Ein Nachfolger oder selbst Schüler Ruisdael's ist auch *Adriaen H. Verboom,* ein Amsterdamer von Geburt und wesentlich jünger als die bisher aufgeführten Haarlemer Maler. Die kleine bezeichnete Ansicht von Hütten unter hohen Bäumen in der Thieme'schen Sammlung zeigt den Meister, dank zum Teil seinem bescheidenen Umfang, in vorteilhafter Weise.

Als Jacob Ruisdael 1659 nach Amsterdam übersiedelte, war *Meindert Hobbema*, ein geborener Amsterdamer, schon einundzwanzig Jahre alt; dennoch darf auch er als Nachfolger Ruisdael's gelten, worauf nicht nur enge persönliche Beziehungen, sondern vor allem die Verwandtschaft in der Kunst der beiden Meister hinweist. In die Gilde trat Hobbema erst 1663, datierte Bilder finden sich aber bereits seit dem Jahre 1661. In diesen Gemälden ist er schon voller Meister, und unter ihnen befinden sich verschiedene seiner schönsten Werke, die die Eigenart des Künstlers besonders ausgesprochen und vorteilhaft zeigen. Wenn diese auffallend späte Aufnahme in die Gilde, bei so hervorragendem frühreifen Talent, ebenso wie der Umstand, dass der Künstler schon fünf Jahre später das einträgliche Amt eines Steuereinnehmers übernahm und seither nur noch wenig malte, vielleicht darauf hinweisen, dass Meindert Hobbema nicht von vornherein zum Künstler bestimmt war und erst infolge seiner genialen Begabung eine Zeit lang ausschliesslich sich der Kunst zuwandte, so muss er doch, als er mit fünfundzwanzig Jahren zum Meister gesprochen wurde, schon eine längere künstlerische Thätigkeit hinter sich gehabt haben. Um so eigentümlicher ist es, dass wir von diesen Jugendwerken mit Sicherheit nichts nachweisen können. Man hat gelegentlich allerlei mässige Landschaften, die im Charakter der frühen Werke Ruisdael's gemalt sind, für solche Erstlingswerke Hobbema's erklären wollen; diese liegen aber vor seiner Zeit und weit unter seinem Talent. Eher liesse sich das kleine Bild in der Thieme'schen Galerie als ein solches Jugendwerk ansprechen, das in der Versteigerung Haro zu Paris 1892 um eine Kleinigkeit erworben werden konnte, weil man — trotz der echten Bezeichnung und richtigen Benennung im Katalog — in dem abweichenden Motiv den Meister nicht erkannte. Ein dürftig bewachsener Dünenhügel rechts im Bild nimmt fast ein Drittteil der



Abb. 8. Klaes Molenaer. Bleiche bei Haarlem.

Bildfläche ein; links sieht man in eine waldige Ferne mit feiner sonniger Luft darüber. Ein Motiv — offenbar eine Studie nach der Natur — so einfach, wie gelegentlich bei Jan van Goyen und A. Cuyp in seiner frühesten Zeit; aber in dem charakteristischen graulich-grünen Laubwerk, in der Bildung der Wolken, in der Behandlung des Vordergrundes und dem fetten Farbenauftrag verrät sich schon der Meister.

Die Thieme'sche Galerie besitzt ein voll bezeichnetes sonniges Waldbild von einem Meister, den man nur als Landschafter in der Richtung des Jan Both zu sehen gewohnt ist, von *Adam Pynacker,* der sich dann gleichfalls in engem Anschluss an die frühere Richtung des Jacob van Ruisdael zeigt. Das ansprechende Motiv: eine Wiese am Waldesrand, die kräftige grüne Lokalfarbe, der Baumschlag sind ganz in der Art der Ruisdael-Schule und erinnern kaum an den italienischen Pynacker.

Auch *Jan Wynants* pflegt unter den Nachfolgern des grossen Meisters genannt zu werden. Einige Jahre älter als Ruisdael (das früheste mir bekannte bezeichnete Bild ist aus dem Jahre 1645) und, wie dieser, ein Haarlemer, ist er in derselben Schule der C. Vroom, Dubois u. a. aufgewachsen wie jener, hat sich aber von seinem Einflusse ziemlich frei gehalten. Seine frühen Bilder zeigen anspruchslose Motive aus Wald und Wiese von kräftiger bräunlich-grüner Färbung, aber ohne besondere Stimmung, nicht selten belebt durch ein paar wilde Enten, Hasen oder Kaninchen von der Hand des Wyntrack. Die Landschaften, in denen wir ihn hauptsächlich kennen, zeigen reiches leicht bewegtes Terrain mit vereinzelten Bäumen und Buschwerk, in der Ferne mit Hügeln oder Bergen abgeschlossen. Obgleich geschickt komponiert, sind sie doch in der Färbung meist etwas flau, in der Behandlung weichlich; nur in der mittleren Zeit und bei kleinem Umfang, zumal wenn A. van de Velde durch seine Staffage Haltung und heitere Färbung hineinbrachte, hat der Künstler zuweilen Bilder von beinahe vollendeter Meisterschaft gemalt. Herr Thieme ist so glücklich, zwei kleine Bilder dieser Art in Hochformat zu besitzen, »Schlechtes Wetter« und »Gutes Wetter« betitelt, Werke von pikanter Komposition und reizvoller Durchbildung, die mit ganz kleinen Figuren von Jan Lingelbach, ganz im Anschluss an A. van de Velde, staffiert sind.

Ein Haarlemer Altersgenosse von Ruisdael, der ältere *Jan Vermeer,* ist in seinen waldigen Landschaften den Nachfolgern desselben, wie Jillis Rombouts, C. Decker u. a. nicht überlegen; dagegen hat er das Vorbild Ruisdael's nach einer anderen Richtung, in seinen Fernsichten, mit feinem Verständnis sich zu Nutze gemacht und ganz eigenartig entwickelt. Seine Ausblicke von den Dünen, die Haarlem vom Meere trennen, zeigen bei treuer Wiedergabe der schlichten heimischen Natur in feinen verschobenen Linien, die

den Blick weit ins Land öffnen, und meisterhafter Beobachtung von Licht und Luft in dem sich hoch über der niedrigen Landschaft wölbenden Himmel, der fast wolkenlos und meist in abendlicher Beleuchtung eine anheimelnde, sonnige Stimmung über das Ganze breitet. Ein Goyen, ein Cuyp, ein Koninck, ein Vermeer, ein Ruisdael haben solche Motive in dem gleichen bescheidenen Format und fast von denselben Plätzen mit beinahe gleicher Meisterschaft gemalt; aber wie verschieden, wie eigenartig ist jeder in der Auffassung, in Färbung und Stimmung. Das tüchtige Bild Vermeer's in der Thieme'schen Sammlung, das gleichfalls eine solche Fernsicht von den Dünen bei Haarlem aus zum Motiv hat, ist von ungewöhnlich grossem Umfang.

Die älteren Landschaftsmaler von Amsterdam, soweit sie nicht, wie ihre vlämischen, nach Amsterdam übergesiedelten Vorgänger, in der Ferne, namentlich in der Alpennatur der Schweiz oder Norwegens ihre Motive suchen, wählen sich, wie die Meister von Haarlem, Darstellungen aus der Umgebung ihrer Heimat. Auch sie lieben den Wald und malen ihn in kräftiger Färbung; häufiger sind es anspruchslose Ausschnitte aus dem freien Felde oder von der Strasse mit einzelnen Hütten, Buschwerk und etwas Wasser, aber diese in mannigfacher Beleuchtung, mit Vorliebe bei Abendfärbung, bei Mondschein und zur Winterszeit, landschaftliche Reize, auf welche die Künstler durch Amsterdams Lage am Zuidersee geführt wurden. Ein Künstler, der unter den ersten in dieser Weise in Amsterdam die Landschaft behandelte, bald Waldeingänge, flache buschige Landschaften bei Abendlicht und gelegentlich auch Winterlandschaften malt, ist der erst in neuester Zeit wieder beachtete *Raphael Camphuisen.* Von ihm besitzt die Thieme'sche Galerie ein besonders gutes und charakteristisches Werk, einen Winter bei Abendlicht. Ein gleichalteriger Meister, dessen Jugendbilder in der derben und flüchtigen Art des Esaias van de Velde gemalt sind, schuf später in den Mondscheinbildern und Winteransichten eine besondere Gattung und brachte es darin zur höchsten Vollendung: *Aart van der Neer.* Auch er ist in der Galerie durch eine kleine Mondscheinlandschaft vertreten. Den Winterlandschaften des A. van der Neer sind die eines jüngeren Landsmanns, des reichen Kaufmanns und Malers *Jan van der Cappelle,* durch eine mehr malerische Behandlung nicht selten überlegen, wie denn dieser Künstler, ein Schüler und Freund von Rembrandt, auch als Seemaler mit Recht jetzt dem W. van de Velde gleichgestellt wird. Der Kanal zwischen Bäumen und Hütten bei hohem Schnee in der Thieme'schen Sammlung ist ein gutes Beispiel seiner bis vor kurzem so gut wie unbekannten Winterbilder.

Wohl die höchste Einfachheit in den landschaftlichen Motiven zeigt ein jüngerer Amsterdamer Maler, *Emanuel Murant:* eine dürftige Backsteinhütte am Wege mit einigen spärlichen Pflanzen, einem abgestorbenen Baum und einer oder ganz wenigen kleinen Figürchen oder Tieren, darauf beschränken sich regelmässig seine Kompositionen. Das Ganze ist mit ängstlicher Sorgfalt ausgeführt, sodass man die Backsteine im Mauerwerk zählen zu können glaubt. In seinen seltenen frühen Werken, die er noch in Amsterdam ausführte (später, in dem kunstarmen Leeuwarden verknöcherte er mehr und mehr), ist die Ausführung breiter, die Motive sind durch etwas Ferne, grössere Bauten und reichere Staffage interessanter und die Färbung ist reicher und kräftiger. So auch in dem Bilde, das Herr Thieme von ihm besitzt, einem seiner besten und belebtesten Werke.

In der Sorgfalt der Durchführung der Architektur geht ein anderer Amsterdamer Maler, *Jan van der Heyde,* noch weiter als Murant; aber mit welchem Geschmack, mit welchem malerischen Sinn, mit welcher Feinheit der Komposition! Das Architekturbild und die Landschaft in der Verbindung mit der Architektur hat niemand so meisterhaft gemalt als gerade er, zumal in seiner früheren Zeit, in der ihm sein Freund A. van de Velde die Bilder staffierte. Die Thieme'sche Galerie besitzt ein Gemälde mit einem ganz ungewöhnlichen Motiv von seiner Hand: hohe Bäume, durch die ein Cavalier zu Pferde mit deo Jägerburschen zur jagd auszieht. Motiv und Färbung des Laubschlages erinnern an Hobbema, doch ist die Farbe etwas tiefer, die Behandlung trockener und etwas ängstlich.

Der bekannteste Schilderer der nordischen Alpennatur, *Allaert van Everdingen* aus Alkmaar, den das reiche Amsterdam mit seinem grossen Bildermarkt an sich zog, ist bei Herrn Thieme durch eine norwegische Landschaft von feiner Komposition und kräftiger Färbung, zugleich aber auch durch eines seiner seltenen malerischen Seestücke vertreten. Amsterdam, die Seestadt und Königin der Meere zur Zeit der Blüte der holländischen Malerei, musste durch ihre Lage und Bedeutung seine Künstler zur Darstellung des Meeres reizen in seiner proteusartigen Veränderlichkeit, seiner mannigfachen Beleuchtung und Stimmung, in der kräftigen Zusammenwirkung von Licht und Luft, worin die holländischen Künstler gleichzeitig mit den grossen Stilisten des Südens, einen Hauptreiz der Landschaft erkannten. So sehen wir eine Reihe der Landschaftsmaler, die in Amsterdam gross geworden waren oder die sich nach der Weltstadt gewandt hatten, um ihr Glück dort zu versuchen, Strandbilder und Seestücke malen und darin oft ihr Bestes leisten wie Jacob van Ruisdael, Allaert van Everdingen, van Beyeren, van der Cappelle, Beerestraeten. Andere wandten sich hier ganz der Marinemalerei zu, voran die beiden Willem van de Velde und Simon de Vlieger. Von diesen eigentlichen Seemalern aus der Blütezeit der Malerei in Amsterdam besitzt Herr Thieme Bilder von *Hendrick Dubbels* und *A. Backhuisen.* Von Dubbels einen Strand mit stiller bleifarbiger Meeresfläche und aufsteigenden Wetterwolken in dem feinen grauen Ton und der ernsten, trüben Stimmung, die dem Künstler in seinen guten Bildern eigentümlich ist. Von dem einst so gefeierten Seemaler *Ludolf Backhuisen,* der seine deutsche Abkunft in der unruhigen Komposition, in dem schweren Ton und der unmalerischen Behandlung in wenig vorteilhafter Weise verrät, befindet sich in der Galerie eine stille See bei abendlicher Beleuchtung, ein ungewöhnlich gutes stimmungsvolles Gemälde, die geschick-

teste Wahrnehmung, das wohl aus den ersten Jahren nach seiner Übersiedelung von Emden nach Amsterdam stammt, der seine besten Bilder angehören.

Bei einem Überblick über diese zahlreichen Landschaften der Galerie fällt die Vorliebe des Besitzers für die realistische Richtung der holländischen Landschaftsmalerei, in der sie ja ihre grössten Triumphe gefeiert hat, deutlich in die Augen. Die arkadischen Landschaftsmaler Utrechts, die Poelenburg, Breenberg und ihre Nachfolger fehlen ganz, und auch von der jüngeren Richtung, die gleichfalls in dem mit Rom stets verbundenen Utrecht ihren Sitz hat: von den Landschaftern, die in Italien namentlich im Anschluss an Claude die Natur Italiens in mehr stilistischer Weise zu schildern suchen, sind nur wenige Meister vertreten; diese aber gerade in Werken von mehr nationaler realistischer Auffassung. So von dem hervorragendsten und führenden Meister dieser Richtung, von *Jan Both*, ein beinahe genreartiges Motiv: Kinder bei dem Karren einer Verkäuferin, Figuren von echt holländischer Frische und Derbheit, vor einer in abendliche Glut getauchten, aber in ihren Formen einfachen italienischen Landschaft. Dass hier Figuren und Landschaft von einer Hand sind, ist zweifellos; da das Bild nur die Bezeichnung von Jan Both trägt und, wie gesagt, die Landschaft nur den Hintergrund für das figürliche Motiv bildet, hat Jan Both auch die Figuren gemalt und nicht sein Bruder Andreas, der nach den von ihm bezeichneten Genrebildern (und deren giebt es mindestens ein Dutzend, von den beglaubigten Zeichnungen ganz abgesehen) auch in der Zeichnung und Auffassung dem Bruder nicht gewachsen war. Nach der Zeit der Entstehung des Bildes wäre sonst ein Zusammenarbeiten beider Künstler noch möglich gewesen, da das starke italienische Kolorit die Ausführung dieses Bildes in Italien selbst wahrscheinlich macht, wo Andreas Both in Venedig ertrank, was den Bruder zur Rückkehr in die Heimat bewogen haben soll.

Von dem getreuen Nachfolger Jan Both's, *Willem de Heusch,* ist die kleine baumreiche Landschaft mit leicht bewegtem Terrain, die Herr Thieme besitzt, auch in der kräftigeren Lokalfarbe des Laubwerks und in der Zeichnung desselben den Gemälden der Landschaftsmaler in der Umgebung des Jacob van Ruisdael verwandt. Ein besonders anziehendes, wenig umfangreiches Bild des *Jan van Hackaert* zeigt kein italienisches, sondern ein heimisches Motiv: eine Promenade unter hohen Bäumen bei hellem Sonnenschein, reich belebt durch kleine Figuren des Adriaen van de Velde von feinster Zeichnung und reicher Färbung, die das farbige Bild wie ein buntes Band ein Bouquet von Blumen zusammenhalten.

Die »belebte Landschaft« hat im grossen Publikum regelmässig vor der Schilderung der einsamen Natur, »wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Pein«, den Vorzug gefunden. Die Stimmungslandschaft verlangt verwandt gestimmte Seelen, um die richtige Wirkung zu üben, und diese fehlen oft einer ganzen Zeit. Wie die Schule von Barbizon, so haben auch die holländischen Landschafter im siebzehnten Jahrhundert die gleiche Erfahrung machen müssen, während die staffierten Landschaften sich mit ihren genrehaften Motiven nicht umsonst an das grosse Publikum wandten. Besonders anziehend erschien auch damals das Fremde, namentlich Italien. Die Gemälde des Pieter de Laer gehörten zu ihrer Zeit zu den geschätztesten Bildern; sein Vorbild hat eine ganze Schule geschaffen, teils in Italien, teils in Holland selbst. Von ersteren enthält die Thieme'sche Sammlung ein paar kleine Bilder der beiden Hauptmeister, *Nicolaes Berchem* und *Gian Battista Weenix,* die beide in solchen Gemälden, in denen die Staffage nur zur farbigen Belebung der reichen landschaftlichen Formen dient, ihr Bestes leisten. Beide Bilder zeigen ähnliche Motive: die italienische Küste mit reicher bunter Staffage; das Bild von Weenix mit einer Einschiffung von Truppen. Ein ähnliches grösseres Bild, den mit Schiffen reich besetzten Hafen einer italienischen Stadt, zeigt einen jüngeren Maler, *Abraham Storck,* von vorteilhafterer Weise als seine häufigeren Seebilder; mir ist kaum ein tüchtigeres Werk von ihm bekannt.

Der Künstler, bei dem Landschaft und Staffage in glücklichstem Gleichgewicht sind, der als Landschaftsmaler gelegentlich mit Ruisdael sich messen kann, der in der Anbringung, Zeichnung und Behandlung der Staffage aber unübertroffen ist, *Adriaen van de Velde,* erscheint uns in seinen Gemälden, wie in den Zeichnungen und Radierungen als ein ganz unverfälschter Holländer. Und doch lassen die Motive mancher seiner Werke die Vermutung zu, dass er ganz jung Italien gesehen hat; zum mindesten komponierte er italienische Motive nach den Vorbildern von Künstlern, die dort ihre Studien machten, wie namentlich Karel Dujardin. Das Bild der Thieme'schen Sammlung, die »Flussmündung«, aus dem Jahre 1659, gehört noch zu den Jugendwerken des Künstler. Die Komposition ist noch etwas zerstreut; der kräftige Vordergrund mit den Thieren auf der Weide steht fast wie ausgeschnitten in der duftigen Ferne, weil ein Mittelgrund beinahe fehlt; aber die Wahrheit und Feinheit in der Schilderung des heissen Sommermorgens ist unübertrefflich, der weisse Dunst, der über dem spiegelglatten Meere in der Ferne liegt und den Horizont kaum ahnen lässt, die träge Bewegungslosigkeit der Tiere, die schlaffen Segel des Bootes, alles atmet diese warme sonntägliche Stille in der Natur; nur ein paar leichte weisse Wolken, die über dem Meere aufsteigen, lassen ahnen, dass ein stürmischer Abend dem heitern Tage folgen kann. Das Bild ist ganz erfüllt von Licht und Duft und doch von feiner Lokalfärbung und delikatester Zeichnung.

Adriaen van de Velde hat erst allmählich seinen Platz neben seinem etwas älteren Haarlemer Konkurrenten, *Philips Wouwerman,* erhalten. Die bestechende Mannigfaltigkeit und der Reichtum der Motive, die ausserordentlich leichte und künstlerisch gestaltende Phantasie, die amüsante Fülle von Figuren und Scenen, die er oft in einem und demselben Bilde zusammendrängt, haben diesen Künstler schon bei seinen Zeitgenossen, vor allem aber seit dem achtzehnten Jahrhundert zum Liebling des Publikums und der Sammler



Abb. 9. Philips Wouwerman. Flussthal mit Bauernfamilie.

gemacht. Auch heute noch sind die Gemälde Wouwerman's sehr geschätzt, jedoch mit Auswahl und nicht mehr die Gattung derselben, die man früher bevorzugte. Die bunten Lagerszenen, die Schlachten, Jahrmärkte, Jagdauszüge und ähnliche Motive, die der Künstler aus dem Leben der Zeit in feiner novellistischer Weise umbildet, und für die er eine eigene Landschaft in halb phantastischer coulissenhafter Weise ausbildet, erscheinen dem modernen, malerisch sehr empfindsamen Auge zu unruhig, zu gemacht und koloristisch oft nicht befriedigend. Dafür sind die einfacheren Bilder seiner früheren Zeit: Motive aus der Umgebung von Haarlem, aus den Dünen, vom Strand, vom Haarlemer Meer, mit wenigen Figuren, oft reine Landschaften, die man früher kaum beachtete, heute besonders geschätzt wegen ihrer feinen malerischen Wirkung, der hellen kräftigen Färbung, der treuen Naturbeobachtung. Die drei Gemälde des Künstlers, die Herr Thieme in seiner Sammlung vereinigt hat, gehören sämtlich dieser früheren Zeit an. Darunter ist ein ganz frühes Jugendwerk, von dem eine alte Kopie unter dem Namen des P. de Laer geht, in der That ganz im Anschluss an diesen damals erst seit ein paar Jahren nach Haarlem zurückgekehrten Künstler gemalt: ein Platz vor einem Kloster, mit Armen und Krüppeln bedeckt, die von den Mönchen gespeist werden. So sehr Motiv, Komposition und selbst die Typen an Pieter de Laer erinnern, verraten doch der warme braune Ton, der flotte und leichte Farbenauftrag, der in den Schatten den braunen Grund sehen lässt, die geistreiche Behandlung und die Lebendigkeit und Lebenswahrheit in dem jungen Künstler schon das weit überlegene Talent. Einige Jahre später entstanden ist das durch seine Helligkeit und den fetten Farbenauftrag ausgezeichnete Flussthal mit der Bauernfamilie und dem Schimmel im Vordergrunde, ein kleines Meisterwerk in feiner Naturbeobachtung und malerischer Behandlung (Abb. 9). Leuchtender im Ton und geistreicher in der Behandlung, von reicherer Färbung und schon gewählter in der Komposition ist ein drittes Bild, eine Landschaft aus der Nähe von Haarlem mit Bauern als Staffage.

Die beiden Brüder von Philips Wouwerman haben sich ganz unter seinem Einflusse entwickelt: Pieter namentlich als Schlachtenmaler, der jüngste und jung verstorbene *Jan Wouwerman* als reiner Landschafter. Die Motive der frühen Landschaften von Philips: ein Dünenhügel mit etwas Ferne, coupiertes Terrain mit einem Tümpel oder einem Bach und verwandte Darstellungen finden wir auch bei diesem Bruder, jedoch weniger fein in Erfindung und Ausführung, die regelmässig eine derbe, feste Pinselführung zeigt. Der Hügel an einem stillen Wasser in der Galerie Thieme scheint mir, obgleich nicht bezeichnet, ein Werk dieses selten vorkommenden Künstlers.

Den besonderen Schmuck, den die Stillleben aus der Blütezeit der holländischen Malerei zur Belebung des Zimmers wie zur Unterbrechung der übrigen Gemälde bilden, hat Geheimrat Thieme rechtzeitig erkannt und eine Reihe derselben seiner Sammlung einverleibt. Während die Stilllebenmaler der älteren Zeit auf tonige Gesamtwirkung ausgehen, suchen die jüngeren Künstler zugleich durch reiche Färbung, durch vollendete Durchbildung des Stofflichen und durch Helldunkel ihre Bilder zu beleben. Für die Entwicklung dieser Richtung hat die Beziehung mehrerer dieser holländischen Künstler, namentlich des Jan D. de Heem, zu der vlämischen Malerei, zu Jan Brueghel und besonders zu D. Seghers nicht unwesentlich beigetragen. Das interessante Jugendwerk des Jan de Heem, im Besitz des Herrn Thieme, haben wir bereits namhaft gemacht; wie der Künstler in seiner späteren Zeit erscheint, davon giebt das treffliche Bild seines Sohnes und



Abb. 10. David Teniers. Kneipe unter einer Linde.

treuen Schülers *Cornelis de Heem* in der reichen Lokalfärbung, der äusserst sauberen naturtreuen Modellierung und dem duftigen Ton der Früchte einen ziemlich treuen Begriff. Von einem seltenen, malerisch fein beanlagten Künstler, *C. Lelienbergh*, enthält die Sammlung ein kleineres reizvolles Bild mit toten Vögeln. Ein ähnliches Motiv zeigt ein Bild des *W. G. Ferguson*, der nicht selten, wie hier, in solchen Bildern einfacher Komposition zwar nicht die Kraft der Färbung und die Breite des Farbenauftrages von Lelienbergh, aber dafür eine bis auf Täuschung ausgehende Feinheit der Durchführung, delikate Färbung und pikante Beleuchtung besitzt. Sein Vorbild war wohl *Jan Weenix*, einer der besten Meister in seinem Fache durch die grosse dekorative Anordnung bei vollendeter Wiedergabe des Stofflichen, feiner malerischer Stimmung und kräftiger Beleuchtung. Neben seinen bekannten Stillleben mit totem Wild, toten Vögeln mit Jagdgeräten und dergleichen, mit denen er die Jagdsäle der Fürsten und Adligen in Holland und am Niederrhein ausschmückte, hat er gelegentlich auch Blumenstücke gemalt, wie eines die Sammlung Thieme aufweist, die anspruchslos in der Erscheinung sind, aber in der malerischen Anordnung und Behandlung, in der echt künstlerischen Auffassung der Pflanzen den verwandten Gemälden der meisten gefeierten Blumenmaler vorzuziehen sind.

Unter den Meistern des Stilllebens möchte ich *Willem Kalf* allen anderen vorziehen. Kalf ist zwar nicht als Schüler Rembrandt's bezeugt, vielleicht hat er ihm nicht einmal nahe gestanden: aber wie N. Maes, Pieter de Hooch und Jan Vermeer im Sittenbild, wie Philips de Koning als Landschafter, so hat Kalf im Stillleben Rembrandt's Kunstweise mit viel mehr Verständnis und zugleich eigenartiger zur Anschauung zu bringen gewusst, als fast alle seine eigentlichen Schüler. Das »Frühstück« der Thieme'schen Sammlung, in dem ein silbergefasster Nautilusbecher den Mittelpunkt der Licht- und Farbenwirkung bildet, zeigt ein Flimmern und Schillern der Farbe, ein Spiel des Lichtes und ein Funkeln der Stoffe, das über die Stillleben auf Rembrandt's Bildern noch hinausgeht; sind sie doch hier um ihrer selbst willen gemalt, während sie in Rembrandt's Bildern untergeordnet sind, da sie nur zur Steigerung der Wirkung des Hauptgegenstandes beitragen sollen. Rembrandt's Innenräume haben dem jungen Künstler offenbar vorgeschwebt bei einer anderen Gattung seiner Stillleben: bei den mit weiser Rücksicht in ganz kleinem Masstab gehaltenen Innenansichten von Küchen- oder Stallräumen mit einzelnen polierten Gefässen, Gemüse, blutigem Fleisch und ähnlichen farbigen Gegenständen, die auf dem dunklen Grund und bei dem scharf einfallenden Licht gleichfalls eine ausserordentlich malerische, feine Wirkung zeigen. Auch von dieser Art seiner Stillleben besitzt Herr Thieme ein tüchtiges Bild.

Ähnliche Küchen und Winkel mit malerischem Gerät haben, zum Teil schon vor Kalf, verschiedene andere holländische Künstler gemalt; besonders häufig *Egbert van der Poel* in einem einfarbigen, warmen, braunen Ton, wie wir ihn in ähnlichen Bildern des A. van Ostade finden. Das Thieme'sche Bild ist ein charakteristisches Beispiel; jedoch ist das Stillleben hier im Freien, mit dem Ausblick in die landschaftliche Ferne angebracht.

Den Gemälden der Holländischen Schule schliessen sich in der Thieme'schen Sammlung nur einige wenige Bilder von solchen vlämischen Meistern an, die in der Auffassung ihren holländischen Zeitgenossen verwandt sind. Die Bilder von A. Brouwer, der nach seiner Ausbildung halb der holländischen Schule angehört, sind schon früher erwähnt worden. Das junge Ehepaar in einem reich ausgestatteten Zimmer von *Gonzales Coques* kommt in Vornehmheit der Auffassung und Anordnung seinem grossen Meister A. van Dyck nahe und beweist, dass man ihm nicht mit Unrecht den Beinamen des kleinen van Dyck gegeben hat; in der intimen Auffassung der Figuren, in dem wohnlichen Eindruck des reichen Raumes, in der Freude und Meisterschaft der Durchbildung des Details steht der Künstler den holländischen Kleinmeistern ganz nahe. Gerade diese Eigenschaft individueller und intimer Auffassung geht dem berühmten Antwerpener Meister des Genrebildes, *David Teniers*, fast ganz ab. Deshalb haben seine meisten Bilder, namentlich die der späteren Zeit, die auch koloristisch meist die geringeren sind, etwas Kaltes und Gleichgültiges; die Figuren interessieren uns am wenigsten und wir müssen Ludwig XIV. recht geben, wenn er diese »magots« nicht sehen wollte. Der Reiz seiner Bilder liegt in der malerischen Auffassung, in der Feinheit des Tones und in der geistreichen Behandlung; daher erscheint er in der Regel künstlerisch am höchsten in den Bildern, in denen seine Bauern und sonstigen Figuren möglichst hinter der Landschaft oder dem Stillleben oder in den Hintergrund zurücktreten, wenn er Porträtfiguren in seine Kompositionen einführt. Die drei Gemälde des Künstlers, die Herr Thieme für seine Sammlung gewählt hat, sind, mit Ausnahme der Kneipe mit rauchenden Bauern, einem charakteristischen Stück aus der mittleren Zeit des Künstlers, solche Werke, in denen die Figuren zurücktreten. Eines zeigt einen Quacksalber in seiner Werkstatt: eine originelle Figur, wie sie die Künstler der Zeit auch in Holland, Th. Wyck, C. Bega, H. Berckheyde u. a., gern darstellten. Wie diese Maler, so giebt auch Teniers in den zahllosen Töpfen mit Mittelchen aller Art, in den Instrumenten u. a. Beiwerk, das den Wunderdoktor umgiebt, ein malerisches Durcheinander, eine eigene Art von Stillleben, worin die eigentliche Bedeutung und der Reiz dieser Darstellungen liegt. Ein anderes grösseres Bild stellt ein Wirtshaus unter einer Linde nahe der Strasse dar, im Vordergrunde ein paar Bäume am Kneiptisch. Die kleinen Figuren sind nur die nebensächliche Staffage der Landschaft, die durch ihren hellen silberigen Ton, wie durch die geistreiche Behandlung des Baumschlags und der Ferne von grosser Wahrheit und Feinheit ist. (Abb. 10.) Nach Färbung und Behandlung gehört das Bild der Blütezeit des Künstlers, den vierziger Jahren an, in denen auch der Quacksalber entstand.

BÜCHERSCHAU

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 20. Martin Schaffner von *Sigfrid Grafen Pückler-Limpurg.* Strassburg, J. H. E. Heitz, 1899.

Die Kunstgeschichte schreitet rüstig vorwärts. Eine erhebliche Anzahl jüngerer Kräfte ist in erfolgreicher Weise bemüht, die noch immer bestehenden zahlreichen Dunkelheiten aufzuklären, und es verdanken diesem Streben auch verschiedene treffliche Monographien ihr Dasein. Zu diesem letztern darf man unbedenklich vorliegende Spezialarbeit über Martin Schaffner zählen. Die Arbeit war nicht gerade leicht. Ein besonderes Werk über Schaffner existirte noch nicht, und was in der Litteratur bereits vorlag, war lückenhaft. Studiengang und Einflüsse, denen Schaffner unterlag, waren überhaupt noch kaum berührt worden. Graf Pückler bezeichnet als das früheste Werk des Malers die Kreuzschleppung in Sigmaringen, die zu einem Altarwerk, ursprünglich in Ennetach, gehört, welches in der Werkstatt des Ulmer Malers Jörg Stocker 1496 entstanden ist. Auf der Kreuzschleppung findet sich die Bezeichnung: Martin Schaffner M. Sonderbar wäre es, wenn der Maler, welcher das Altarwerk übernommen, einem Lehrjungen erlaubt hätte, die Tafel zu bezeichnen. Es ist darum verständlich, dass jene Aufschrift angezweifelt wurde. Da eine Restauration des Bildes nach Pückler in Aussicht steht, wird man die Frage nach der Echtheit bis dahin vertagen müssen. Von dem Datum 1496 ausgehend, setzt der Verfasser Schaffner's Geburt ungefähr um 1480. Einen wirklich festen Boden haben wir erst in der Thatsache, dass Schaffner's Namen 1508 im Ulmer Bürgerbuch vorkommt, es scheint das Jahr seiner Selbständigmachung zu sein. Vom gleichen Jahre stammt auch das datierte und voll bezeichnete Bildnis des Grafen Wolfgang von Öttingen in der Münchener Pinakothek. Noch vor 1508 jedoch setzt der Verfasser die Anbetung der Könige im Germanischen Museum, die in der That alle Anzeichen einer jugendlichen Arbeit trägt. Er findet in ihr mit Recht Anklänge an Hans Burgkmair und folgert daraus, dass Schaffner sich auf der Wanderschaft lange Zeit in Augsburg aufgehalten und vielleicht sogar in der Werkstatt Burgkmair's gewesen sei. Graf Pückler verfehlt übrigens auch nicht, auf den Meister des Sterzinger Hochaltars Hans Multscher zu verweisen, der zweifellos für Schaffner vorbildlich war. Über Multscher vergl. auch meinen Aufsatz in der Münchener Allgemeinen Zeitung 1898, Beibl. No. 285, wo dessen Verhältnis zu Schaffner ebenfalls berührt ist. Mit dem Jahre 1511 fängt nach Pückler die zweite Periode Schaffner's an; er weist auf den beginnenden Einfluss Dürer's hin, und betont besonders den des Hans Schäufelein. Der letztere kam 1512 nach Augsburg, und es war dies wohl zweifellos ein bedeutsames Ereignis für die Maler Schwabens. Im folgenden Jahre ist Schäufelein bereits in Nördlingen nachgewiesen; von wo aus zuverlässig starke Beziehungen zu Ulm stattfanden. Den Einfluss dieses Malers zu Schaffner hat Pückler ganz richtig nachgewiesen; er meint sogar, hier allerdings mit Unrecht, dass der Christus am Kreuz bei Soltmann in Berlin von Schäufelein herrühre, während R. Vischer, M. Friedländer und der Recensent (vgl. Chronik für vervielfältigende Kunst, 1891, p. 56) darin ein Werk des Ulmer Meisters erblicken, der sich allerdings in ihm dem Nördlinger annähert — jedoch nicht mehr als in andern Werken auch. Die dritte Periode von Schaffner's Thätigkeit umfasst nach Pückler die Jahre 1520–1528, in welch ersteres er eine Reise nach Italien bezw. Mailand setzt. Dann folgt die vierte und letzte. In dieser bringt der Verfasser auch den interessanten St. Georg in Schleisheim (Nr. 113) unter. Der Hinweis auf Schaffner rührt ursprünglich von mir her; Pückler will das Gemälde nur als schlechte Werkstattarbeit gelten lassen. Dass die Tafel nicht früher als Schaffner erkannt wurde, liegt zweifellos mit in dem Gegenstande, den man von dem Künstler nicht gewohnt war. Ungünstig wirkt der leider das Centrum der Darstellung bildende Schimmel, der eben über Schaffner's Kräfte ging; die schlechte Erhaltung des Bildes, wodurch besonders auch die kniende Königstochter betroffen wurde, trug unzweifelhaft das ihrige zu dem abschätzigen Urteile Pückler's bei. Jedoch ist an der Eigenhändigkeit nicht zu zweifeln, und gerade der Hintergrund mit der mächtigen romanischen Burg und den Schneebergen gehört zu den bemerkenswertesten Darstellungen des Landschaftlichen in der altdeutschen Kunst. Ob das Bild auch so spät fällt (um 1530), wie der Verfasser meint, dürfte zweifelhaft sein. Es ist allerdings im Jahre 1532 die St. Georgskapelle zu Wettenhausen, in der es gewesen sein mag, restaurirt worden, jedoch ein Beweis der Entstehungszeit der Tafel ist damit noch nicht gegeben. Das letzte nachweisbare Werk des Meisters ist das Votivbild des Sebastian Willing von 1535 im Besitze des Geheimrats von Hefner-Alteneck zu München. Als das Todesjahr des Künstlers wird 1541 angenommen; beglaubigt ist dies allerdings noch nicht. So durchmessen wir an der Hand des Verfassers ein bemerkenswertes künstlerisches Schaffen. Pückler, dessen Stil eine wohlthuende jugendliche Frische aufweist, sucht die verschiedenen Phasen der Laufbahn Schaffner's eingehend und nach allseitigen Gesichtspunkten zu charakterisieren. Nur selten hat unter der durchbrechenden Wärme der Empfindung der kühlere Hauch der Kritik etwas gelitten. Sehr erwünscht ist das angehängte, sorgfältig gearbeitete Verzeichnis der Werke des Ulmer Meisters; dasselbe schliesst mit drei Schnitzwerken, welche Pückler zu Schaffner in Beziehung setzt, der in der That in der Chronologia Wettenhusiana unter dem Jahre 1514 neben pictor auch statuarius genannt wird. *WILH. SCHMIDT.*

Rheinische Goethe-Ausstellung. In der Aula der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf. Juli bis Oktober 1899. Leipzig, Ed. Wartig's Verlag (Ernst Hoppe). 1899.

Der glückliche Gedanke einer rheinischen Goethefeier im Jubeljahre des Dichters ist mit ebenso viel Thatkraft wie Geschick ins Leben gerufen worden. Die dramatischen Hauptwerke Goethe's wurden in trefflichen Aufführungen dargestellt, die Tonkunst spendete ihre edelsten Gaben, und vor allem brachte eine reichhaltige Ausstellung in unmittelbaren Zeugnissen aus der Zeit Goethe's den Fest-

genossen ihn und den Gegenstand der Feier, seine Beziehungen zu den Rheinlanden, zu Gesicht. Als ihr dauerndes Denkmal besitzen wir den stattlichen, schön gedruckten und mit guten Illustrationen versehenen Katalog, den Dr. Karl Sudhoff herausgegeben hat. In 2402 Nummern verzeichnet er eine Fülle von Bildern, Handschriften, Druckwerken, welche die »weingeschmückten Landesweiten und ihre Bewohner in ihrem Verhältnis zu dem grossen Dichter bis in die entferntesten Ausläufer hinein beleuchten. Die bildende Kunst ist dabei in zweifacher Weise hervorragend beteiligt. Einmal führen uns zahlreiche Gemälde, plastische und graphische Werke die Erscheinung der Menschen und Orte des Rheinlandes vor, zu denen Goethe irgendwie in Beziehung getreten ist, dann aber wird in einer besonderen Gruppe sein Verhältnis zur rheinischen Kunst in umfassender Weise behandelt. 41 Nummern veranschaulichen Peter von Cornelius in seiner äusseren Erscheinung, als Faustillustrator und Haupt der Düsseldorfer Schule. Neben ihm erscheinen Melchior, J. P. von Langer, Lips, Joseph Hoffmann, G. F. von Kügelgen, Kolbe und R. H. Langer mit zahlreichen Porträts, Originalwerken, Nachbildungen, Dokumenten und Briefen. Gegen die Vermutung, dass das Bild No. 24 Goethe und seine Schwester Cornelia darstelle, müssen wir Einspruch erheben. Selbst wenn die Autorschaft von Seekatz sich beweisen liesse, wäre doch der Einwand der mangelnden Ähnlichkeit zu erheben. Zumal der ganz fremdartige, listige Ausdruck des Auges und die spitze Nase des Knaben, sowie die breite niedrige Stirn des Mädchens widersprechen allem, was wir über die äussere Erscheinung der Geschwister wissen. Da das Bild früher für einen Watteau gehalten wurde, kann die Kölner Lokaltradition, die darin ein Jugendbildnis Goethe's erblicken will, nicht gar so alt sein. Falsch ist unseres Erachtens auch die goethische Zeichnung No. 329 ausgedeutet. In dem Raum erkennen wir eine Küche, und zwar eine Hexenküche. Die Person, die vom Heerd durch den Rauchfang aufwärts schwebt, eine jugendliche Frau, scheint auf einem Besenstiel zu reiten; sicher hält die zweite, stehende Gestalt einen Stock zwischen den Beinen. Nach dem Katalog soll sie eine alte Mannsperson mit Zopf, im Schlafrock sein; wir sehen aber darin ein nacktes Weib mit schlaffem Fleisch, eine alte Hexe. Auf den tieferen Sinn der Zeichnung, die aus Fritz Jacobi's Nachlass stammt und wohl 1774 entstanden ist, kann hier nicht näher eingegangen werden. Eine Beziehung zur Hexenküche im »Faust« ist ausgeschlossen, da diese erst während der italienischen Reise entstand und vor der Weimarer Zeit gewiss nicht geplant war. *G. W.*

ZU UNSERN RADIERUNGEN

Die Radierung, welche diesem Hefte beigegeben ist, entstammt dem Nachlass des 1897 zu München in dürftigen Verhältnissen verstorbenen Amerikaners *Sion Wenban*. Schon diese kleine Arbeit zeigt auf den ersten Blick die Meisterhand. Die Einfacheit, die sich in der Wahl des Motivs und in der ganzen Ausführung offenbart, und mit der hier die stärksten Wirkungen erzielt wurden, ist ganz erstaunlich. Welche Sonne z. B. zeigt die Landschaft! — Und trotz aller Vorzüge ist diese Arbeit bei weitem nicht die beste, die der rastlose Künstler geschaffen. Es ist tief zu beklagen, dass ihm selbst nicht der von aussen kommende Lohn seines Strebens geworden ist. Er hat Zeit seines Lebens jede Art der Reklame verachtet, er erschien in seinem gleichgültigen, ruhigen Abwarten des Glückes und Ruhmes, auf die sein freundliches Herz stets hoffte, ebenso sehr als echter Künstler wie — leider — als unpraktischer Mensch. Er war in Cincinnati, Ohio, am 9. März 1848 geboren. Nur nach Überwindung von mancherlei Schwierigkeiten gelang es ihm, der ersehnten Künstlerlaufbahn sich widmen zu können. Mit 19 Jahren kam er zu einem Photographen in Cleveland, wo er die photographische Retouche erlernte, wo er aber zugleich eifrig durch selbständiges Zeichnen sich weiterzubringen suchte. Mit Hilfe seines Bruders gewann er endlich die Mittel, um die Kunstakademie in New-York beziehen zu können. 1879 kam er nach München, wo er bei Hackl und dem Amerikaner Duveneck seine Studien fortsetzte. Er zeigt sich in seinen Gemälden, wie in seinen Zeichnungen und Radierungen, deren Technik er ganz autodidaktisch erlernte, durchaus als Maler. Die Farbe erschien ihm immer als Hauptsache — es ist bewundernswert, wie diese Vorliebe auch in seinen landschaftlichen Kohlezeichnungen zum Ausdruck kommt. In allen seinen Werken aber beweist er eine Klarheit und Grösse der Auffassung und eine solche Frische und Kraft, dass es als eine gebieterische Pflicht erscheint, seinen Namen der Vergessenheit zu entreissen. — Ein grosser Teil seines Nachlasses ist, nach seinem am 20. April 1897 erfolgten Tode, zu verhältnismässig sehr billigen Preisen verkauft worden, einen anderen aber bewahrt noch heute seine in beschränkten Verhältnissen in München lebende Witwe. Mancher Kunstfreund würde zugleich ein gutes Werk thun und eine hohe Bereicherung seiner Sammlung erzielen, wenn er das Andenken des Künstlers dadurch ehren würde, dass er einzelne seiner Arbeiten von der Witwe erwirbt.

P. W.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf. in Leipzig.





WORPSWEDE

VON PAUL WARNCKE

I.

ES war ein schöner, milder Herbstabend. Da stand ich auf der kiefernbekrönten Kuppe des Weyerberges und schaute nach Westen, gebannt durch ein wunderbares unbeschreibliches Schauspiel. Unter mir lag weithin die dämmerungumhüllte Fläche — grünes und schwarzes Moorland, von schimmernden Wasserläufen durchzogen. Zur Linken ein einsames schweigendes Gehöft, umstanden von dunklem Baum- und Buschwerk; rechts im Grunde strohgedeckte, düstere Häuser, durch deren Fenster hier und da schon gelber Lichtschein glomm, und dort unten, nahe dem Ufer der Hamme, die Windmühle, deren Flügel ein leiser Lufthauch bewegte. Fernher, wie Sterne, blinkten über das ebene Land aus Südwesten die Lichter von Bremen. — Weit hinten aber, über die ganze Breite des westlichen Horizontes erstreckte sich, machtvoll und gewaltig aufragend, eine hohe, dunkelviolette Wolkenwand, am oberen Rande wagerecht abschneidend, wie eine von Menschenhand kunstvoll getürmte, riesenhafte Mauer. Die oberste Zinne dieser Mauer war wie von leuchtendem Gold, und hinter ihr lohte, soweit sie sich dehnte, rotgelbe, flammende, zitternde Glut, brennende Strahlen emporsendend zum grünlich blauen Himmelsbogen, den rotschimmernde Wölkchen durchschwammen. — Und grosse Stille, stille Grösse ringsumher. —

Worpswede! Kleines, einsames Dorf, wer kannte dich im weiten deutschen Land noch vor wenigen Jahren?! Wer hatte je den herben Klang deines Namens gehört?! — Und heute? Eine Fülle bezaubernder, leuchtender Bilder taucht vor uns auf, wenn er erklingt, eine strömende Flut tiefster, erquickender Poesie durchwogt unsere Brust! — Wie frischer Hauch des Meeres weht es uns an; von Kraft und Gesundheit, von stillem Ernst und eiserner, rastloser, geduldiger Arbeit erzählt dein Name. Ein Vaterlandsgefühl ohnegleichen kommt über uns: Freude an deutscher Art und deutscher Scholle, Freude an farbenglühender Pracht schlichter heimischer Landschaft, und Freude, stolze Freude über die Männer, die mit offenem Herzen und hellem Auge dich suchten, fanden und offenbarten, und die wir die Unseren nennen. —

Denn auch eine Offenbarung bedeutet für uns dieser Name. Des Landes Schönheit ist nicht aufdringlich, Erscheinungen, so grossartig, wie die jenes Sonnenunterganges, sind auch hier selten. Und wenn auch, gleichviel aus welchen Gründen, das leuchtende Blau des Himmels fast immer durch gewaltige, kühngetürmte, groteske Wolkenmassen gehoben wird, wenn auch das dunkle, braunrote Moorwasser in den Kanälen wie ein Spiegel alles Flimmern der klaren Farbe kräftiger zurückstrahlt, als man es sonst findet, ja wenn auch zu Zeiten, besonders im Herbst, wo das Laub der Bäume goldig glüht, und der Erdboden mit brennenden Pilzen sich bedeckt, diese Farbenpracht unbeschreiblich schön erscheint — ein Sucher, ein Pfadfinder war von nöten, denn achtlos schreitet so mancher an solchen Reizen vorüber. Abseits vom Getriebe der Welt, stundenweit von der nächsten Eisenbahnstation, liegt Worpswede, und der Fremde, der es in früheren Tagen, mit der Post von Lilienthal kommend, flüchtig berührte, sah nicht das unendlich Malerische der aus Buschwerk und seltsam gewundenen Baumstämmen geheimnisvoll hervorlugenden, schweigenden Gehöfte, sah nichts als das elende Moordorf.

Denn dieses Land ist arm. Flach liegt es da, nur der Weyerberg, eine langgestreckte sandige Düne, bestanden mit Kiefern und rotschimmerndem Haidekraut, die noch, ein ewiges Denkmal, aus jenen unvordenklichen, grauen Tagen zurückblieb, da die Flut des Meeres bis hierher vorgedrungen war — nur der Weyerberg unterbricht die unermessliche ebene Niederung. An und auf ihm liegen die Häuser von Worpswede. Vom Torfstechen ernährt sich durchweg die Bevölkerung; Ackerbau wird wenig und vorläufig fast nur zur Gewinnung von Viehfutter getrieben, auch Viehzucht nur in ziemlich geringem Umfange. Bedürfnislos lebt der Moorbauer dahin, ernst und schweigsam geworden in ernster, harter Arbeit. Ernst, manchmal beinahe düster erscheint auch seine Wohnung und doch wieder traulich und anheimelnd, eben, weil dies niedere Haus mit dem hohen braunschwarzen Strohdach der warme Hauch der treuen Mühe verklärt. Hier und dort ist dem Gemäuer durch einen farbigen Anstrich ein freundlicheres Ansehen gegeben, meist grüsst auch ein Spruch oder der Name der Eheleute, die das Haus zuerst bewohnten, über dem mächtigen Thorweg der Tenne, an deren Seiten gewöhnlich das Vieh untergebracht ist, und an deren Ende die bescheidenen Wohnräume gelegen sind. Tiefer Ernst ist überhaupt der hervorstechendste Zug im Charakter dieser ganzen Landschaft, die noch vor etwa hundert und fünfzig Jahren im übrigen Deutschland wegen ihrer Gefährlichkeit verrufen war. Der Name Moor-

land schloss etwas Unheimliches, Gruselnerregendes ein — dunkle Gerüchte verkündeten von Zeit zu Zeit, wie in finsterer Nacht ein unkundiger Fremder mit seinem Gefährt oder auf seinem Rosse in dem sumpfigen schwarzen Erdreich versunken und spurlos verschwunden sei. Erst seit um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Moorkommissar Findorff, dem auf der Höhe des Weyerberges heut eine Denksäule ragt, hier seine segensreiche Thätigkeit begann, erst seit dieser Zeit ist das Land in grösserem Umfange der Kultur gewonnen. Hier und dort sind Dämme durch das Moor gebaut, zahlreiche Kanäle zur Entwässerung und zur leichteren Beförderung des Torfes sind angelegt worden. Auf kleinen und grösseren Kähnen, deren dunkle Segel die tiefe Ruhe rings beleben, bringt der Torfbauer die Frucht seiner Mühen die Hamme hinunter zur Weser und nach Bremen. Und noch etwas belebt die Hamme und die grünen Moorwiesen ihrer Ufer. Das sind tausende von kleinen und grossen Vögeln aller Art, die hier reichliche Nahrung finden, braungelbliche Goldregenpfeifer und buntschillernde Enten, die schwirrende Bekassine und der schopfgeschmückte Kiebitz, farbenprunkende Eisvögel und jene zierlichen beweglichen Kampfhähnchen, von denen an Farbe des Gefieders und des kühn gesträubten Halskragens keiner dem anderen gleicht. —

Im Herbst und Winter tritt, durch grosse Niederschläge oder durch das Hochwasser der Weser angeschwollen, die kleine, schmale Hamme über ihre Ufer. Als ich im Herbste von Scharmbeck, der nächsten Eisenbahnstation, den halbstündigen Weg nach Osterholz zurückgelegt hatte, ward ich durch diesen Anblick überrascht. Im letzten Häuschen von Osterholz fragte ich nach einem Fährmann, der mich nach Worpswede übersetzen könnte. Aber ich traf nur eine alte, mühgebeugte Frau: ihr Mann sei hinunter zum Wasser, seinen Kahn zu suchen, der während der Nacht durch Hochwasser abgetrieben wäre. Doch machte sie sich sogleich bereit, mich an das Ufer zu führen und, wenn möglich, den Mann herbeizurufen. Ein junger Bursche, den ich in dem Osterholzer Wäldchen getroffen hatte, trug meinen Koffer. Ich versuchte mehrfach, mit ihm ins Gespräch zu kommen, aber vergebens, er antwortete zwar freundlich, aber immer kurz — nur mit »ja« oder »nein«. In dieser lakonischen Art zeigte er sich als ein echter Sohn seiner Heimat und erinnerte mich an die bezeichnende Geschichte von jenem Gelehrten, der einmal hier auf den Moorwiesen Pilze suchte. Ein vorüberfahrender Torfschiffer, dem das fortwährende Bücken des Mannes, das er sich in dieser schatzlosen Gegend nicht erklären konnte, auffiel, rief ihm zu: »Wat söcht hei doar?« »»Poggenstäuhl!«« Wat will hei doamit?« »»Dei et ick.«« — »Farken!« —

Der Weg war noch weit genug, und der sogenannte Kirchdamm durch die Regengüsse der letzten Tage so durchweicht, dass man häufig bis über die Enkel in den schwankenden Boden einsank. Vor mir lag eine einzige grosse Wasserfläche von etwa 3000 m Breite — weit und breit waren die Moorwiesen überschwemmt. Nichts unterbrach die riesige Einöde, als nur hier und da ein Pfahl oder ein »Wehr«, ein Gerüst, das sonst zum Anbinden des Weideviehes dient. Fern herüber grüsste der Weyerberg mit dem weissgetünchten Kirchturm von Worpswede. Der Damm selbst verlief bald in das Wasser hinein. Auf einer kleinen Holzbrücke machten wir Halt. Die Frau erklärte, ihr Mann wäre »in dei Hütten« — aber sie wolle »Wendelken« holen, dessen Gehöft zur Seite vom »Teufelsmoor« herüberwinkte, halb verborgen unter dunklen Bäumen. Endlich kam dieser Retter in der Not, ein hochgewachsener Mann mit klaren, blauen weitschauenden Augen, wie man sie sonst bei den seefahrenden Bewohnern unserer Meeresküsten findet. Mit seinen gewaltigen Wasserstiefeln bis über die Kniee in der Flut watend, holte er ein kurzes, flaches Fahrzeug heran; ich nahm Abschied von meinen freundlichen Begleitern unter entsprechend freundlichem Händedruck, und als ich mich auf der einzigen Sitzgelegenheit des »Seelenverköpers«, wie Wendelken selbst seinen Kahn nannte, auf meinem Koffer, niedergelassen hatte, begann die Reise. Sie ging vorüber an einzelnen kleinen Häuschen, die heute rings von Wasser umgeben waren, sonst aber am Ufer der Hamme gelegen sind. Nun erst erfuhr ich, dass dies die »Hütten« seien, von denen meine Führerin gesprochen. Es sind Wirtschaften, in denen sich der Torffahrer durch einen Imbiss, durch Brot und was dazu gehört, durch Milch, Kaffee und handfestere Getränke zur Weiterfahrt stärken kann. — Nach etwa zweistündiger Fahrt — sie ging den »Kirchgraben« entlang, den Wendelken in dieser weiten, aber sonst zu flachen Wasserwüste mit unfehlbarer Sicherheit einhielt — war das Ziel meiner Wünsche erreicht. Worpswede lag vor mir.

* * *

Die Zeit liegt noch nicht weit zurück, wo in der Landschaftsmalerei, wie in der Malerei überhaupt, der Gegenstand an und für sich die Hauptsache war. Auch ein kleines Talent vermag unter Umständen durch einen ungewöhnlichen und interessanten Stoff zu wirken, und es beweist schon ein Gefühl der Schwäche, wenn der Künstler nach solcher Hilfe sich umsieht. Durch Äusserlichkeiten sucht er zu fesseln, weil er die eigene Armut spürt, weil er nichts Eigenes zu geben hat. Für ihn giebt es keinen Boden, in dem allein er Wurzeln treiben kann: er ist überall zu Haus und nirgends.

Es war aber nicht Andacht, die doch das Kunstwerk im höchsten Sinne erweckt und verlangt, mit der man z. B. vor jene berühmten Aquarelle hintrat, die Hildebrandt seiner Zeit aus fernen Ländern mitgebracht hatte, es war auch nicht Andacht, mit der das Auge bewundernd jene Landschaftsbilder aus der Welt des farbensprühenden Südens oder der wildzerklüfteten Alpen betrachtete, die noch bis vor wenigen Jahrzehnten Begeisterung entfachten. Es war nur der Wissensdrang, die Neugier, die mit dem Genuss der Kunst gar nichts gemein haben, die hier Befriedigung suchten und fanden; nicht das Gemälde wurde bewundert, nein nur das, was da gemalt war. Es ist ausserordentlich bezeichnend, dass ein vielgefeierter Alpenmaler im Freundeskreis mit besonderer Befriedigung



Gottesdienst im Freien. Von Fritz Mackensen.

erzählte, dass er viele seiner erfolgreichsten Bilder einfach nach Photographieen gemalt habe. Er schien das für eine ganz ausserordentliche Kunstleistung zu halten. —

Aber auch mit der sorgfältigsten Kopie der äusseren Erscheinung der Natur ist es nie und nimmer gethan. Wäre das ausreichend, so würde es allerdings begreiflich erscheinen, wenn der Maler immer und immer wieder mit Vorliebe die grossartigen Formationen des Gebirges oder anderer Gegenden zum Vorwurf wählte, wo die Erhabenheit der Natur besonders deutlich vor das Auge tritt. Allein nicht grandioser Scenerien — meist noch dazu auf flüchtiger Fahrt in fremdem Lande aufgelesen — bedarf die Kunst, unsere Teilnahme, unsere Andacht zu wecken, nie wird durch Äusserlichkeiten das Höchste erreicht werden. Es besteht eine eigentümliche Wechselwirkung zwischen dem echten Künstler und der Natur: ihre keuscheste, ihre tiefste und köstlichste Schönheit wird sie nur dem entschleiern, der in ihr heimisch wird, der in ständigem, innigstem Verkehr mit ihr lebt, dem, der sie mit dem Herzen erfasst, der ihr Bild gleichsam mit nach innen gerichtetem Blick im klaren Spiegel seiner Seele erkennt. Wer so zu sehen weiss, dem wird es bald offenbar werden, dass die Natur allüberall erhaben, gross und gewaltig ist. Indes ein wahrhaft grosses Kunstwerk kann doch nur dort entstehen, wo die Natur an sich der Natur des Künstlers entspricht, wo der Künstler ausser sich findet, was er in sich trägt, wo sein Wesen den Boden findet, der ihm zusagt, und auf dem es gedeihen kann. Die Voraussetzung ist, dass die Vorbedingung des Genies da sei, dass nämlich mit dem Talent vereint sei Art und Charakter. Das ist das Erquickendste in aller Kunst: Persönlichkeit! Es ist das Gleiche, was Goethe verlangt, wenn er sagt, das Erste, was vom Genie gefordert werden müsse, sei Wahrheitsliebe. Denn ein künstlerischer Charakter kann, um ganz sich selbst getreu zu bleiben, gar nicht anders, als, vielleicht unbewusst, dahin zu streben, dass er den Boden finde, der seiner Art entspricht. Nicht immer gelingt es; — wenn es gelingt, so ist das glückliche Fügung. Wie das politische Genie vor allem zur rechten Zeit kommen muss, so muss das künstlerische an die rechte Stelle kommen!

Den sprechendsten Beweis für diese Behauptungen liefern die sechs Maler, die unter dem Namen »die Worpsweder Künstlervereinigung« so schnell berühmt geworden sind, Mackensen und am Ende, Modersohn, Overbeck, Vogeler und Vinnen. Einen weiteren überzeugenden Beweis aber bedeutet der Ausspruch, mit dem ein nicht untüchtiger moderner Maler ihnen, wohl ohne es zu wollen, das höchste Lob spendete: »Ebenso wenig, wie ich die Gegend mag, ebenso wenig mag ich die Bilder.« — Jeder dieser Künstler besitzt die ausgeprägteste Eigenart, und so geschieht es, dass jeder von ihnen in seinen Bildern, trotz des scheinbar so engen Gebietes der Motive, anders erscheint als der andere. Denn auch von dem Landschafter, dem Lyriker der Malerei, gilt das Geibel'sche Wort:

Das ist des Lyrikers Kunst: aussprechen, was allen gemein ist,
Wie er's im tiefsten Gemüt neu und besonders erschuf.

* * *

Das hohe Verdienst, Worpswede für die Kunst entdeckt zu haben, gebührt dem Braunschweiger *Fritz Mackensen*! Er wurde am 8. April 1866 in dem kleinen Flecken Greene bei Kreiensen geboren. Schon der Vater besass eine nicht geringe künstlerische Begabung, er zeichnete für einen Laien trefflich, und würde es unter tüchtiger Leitung als Künstler wahrscheinlich zu etwas gebracht haben. Er hatte den lebhaftesten Sinn für die Schönheit und die Poesie der Natur und fand trotz schwerer praktischer Arbeit immer Zeit, frühmorgens Wald und Feld zu durchwandern. Eine feinsinnige, treusorgende liebevolle Frau stand ihm zur Seite, und unter dem Einfluss solcher Eltern ward jener Natursinn, eine köstliche Mitgabe fürs Leben, auch in den Kindern geweckt und gepflegt. Früh schon zeigte sich das grosse Talent des Sohnes Fritz. Bereits auf dem Gymnasium zu Holzminden trat seine Begabung so stark hervor, dass sie bei einzelnen Lehrern Aufsehen erregte, und dass vor allen der Lehrer Büttger sich des ernsthaft vorwärts strebenden Knaben annahm, der über seiner Lieblingsbeschäftigung nie seine Pflicht versäumte. Ostern 1884 bezog Fritz Mackensen die Akademie zu Düsseldorf, wo er eifrig und hingebend die Anfangsgründe der Kunst sich anzueignen suchte. Unter der Leitung des Historienmalers Peter Janssen, der ihm stets das freundlichste Wohlwollen bewies, und dem er noch heute treue Dankbarkeit bewahrt, legte er den Grund zu der Meisterschaft im Zeichnen, die heute ein hervorragendes Merkmal seiner Kunst ist. —

Im Sommer desselben Jahres besuchte er auf Veranlassung seiner Düsseldorfer Wirtin während der grossen Ferien Verwandte von ihr in Worpswede. Dieser erste Aufenthalt entschied über ihn. Begeistert kehrte er zurück, begeistert einesteils durch die landschaftlichen Reize, andernteils durch die kerngesunde, unberührte Urkraft, die er bei den Bewohnern dieses Landstriches fand. Das war nach seinem eigenen Ausspruch das Land, von dem er geträumt, das, ohne dass er sich darüber klar geworden war, ihm vorgeschwebt, das Land, das, ihm unbewusst, seine Phantasie unablässig gesucht hatte. Noch etwas kam hinzu. Es traf sich, dass er in dieser Zeit in dem zwei Stunden von Worpswede entfernten Schlussdorf einem Gottesdienst im Freien beiwohnen konnte. Schon damals reifte in ihm der Gedanke, und er sprach ihn auch damals schon aus, diesen Gegenstand in seinem ersten grösseren Bilde zu behandeln. Ja, er machte sogleich vor der Wirklichkeit eine flüchtige Skizze des Vorganges und kehrte so, beladen mit ungehobenen Schätzen, voll Sehnsucht und Heimweh nach diesem Lande seiner Träume, zurück nach Düsseldorf, wo übrigens auch Otto Modersohn damals die Akademie besuchte. — Von nun an ging Mackensen alljährlich nach Worpswede, stets für mehrere Monate, unablässig Land und Leute studierend, immer mehr

sich vertiefend in die der seinen so verwandte Art, bis er 1887 seiner Militärpflicht genügen musste. Im Herbst 1888 begleitete er Modersohn nach dessen Heimatstadt Soest in Westfalen. Indessen hier gefiel es ihm nicht; vielmehr überredete er Modersohn, mit ihm nach Worpswede zu gehen. Den folgenden Winter brachte er in München zu, wo er, ohne sich befriedigt zu fühlen, zuerst unter Fritz August Kaulbach's, dann unter Diez' Leitung arbeitete. Doch war dieser Aufenthalt insofern für den Künstler von hoher Bedeutung, als er hier Hans am Ende kennen lernte, mit dem ihn bald die innigste Freundschaft verband. Im Sommer 1889 schon machten die drei, Mackensen, am Ende und Modersohn, der damals als Schüler von Hermann Baisch in Karlsruhe sich aufhielt, zusammen eine Studienreise nach Worpswede. Eine Studienreise, so meinten sie, würde es sein, aber die herbstliche Pracht der Landschaft hielt sie wie mit gewaltigem Zauber fest. Sie konnten und mochten sich nicht trennen. So überwinterten sie zum erstenmale hier in der Weltabgeschiedenheit des einsamen Moordorfs, und der Aufenthalt dauerte ein volles Jahr. — Auf längere oder kürzere Zeit besuchte sie hier auch Carl Vinnen, den sie schon von Düsseldorf her kannten und der auf dem nicht fern gelegenen Gute seines Vaters, Osterndorf, lebte. —

Das waren nun Tage der Gärung, des Sturmes und Dranges. Eifrig ward hier studiert, gemeinschaftlich und einzeln zogen sie hinaus und suchten sich autodidaktisch die Technik der Malerei anzueignen, als hätten weder sie noch überhaupt irgendeiner je vorher gemalt. Alle Errungenschaften Constable's, William Turner's und der Schule von Barbizon, die Eigenschaften der Luft und des Lichtes, und die der Farben und Formen in der Natur unter ihren Wirkungen — hier wurden sie von neuem gesucht, und hier wurden sie neu und besonders entdeckt. Während dieses ersten gemeinschaftlichen Aufenthaltes wurden zu all jenen Errungenschaften wieder die ersten Schritte gethan, die ersten bewussten und unbewussten Anregungen gegeben und empfangen. In eingehenden Gesprächen wurden Ansichten über Kunst und Eindrücke, Empfindungen und Erfahrungen ausgetauscht. — Reich, überaus reich war die Saat, die hier in die jungen Künstlerseelen fiel. Nach allen Richtungen ward die Gegend durchstreift, oft ohne bestimmten Zweck, zu Fuss, zu Pferde, im Boot; und als die Hamme sich mit festem Eis bedeckt hatte, ward auch dem Eislauf eifrig gehuldigt. Und immer, auch wenn sie nicht studierten, unbewusst studierten sie doch. Mit all ihren Wundern, all ihren verborgenen Reizen, in all ihrer Grösse enthüllte sich ihnen allmählich mehr und mehr die Natur. Sie wurden, im tiefsten Sinn, ein Teil dieser Natur, sie wurden zu ihrem Werkzeug, durch das sie sich offenbaren wollte. Und, wie Eindrücke und Erlebnisse dem Dichter oft erst zum Gedichte werden, wenn sie nach langer Zeit ungerufen und unvermutet, gemildert und verklärt durch den duftigen Zauberschleier der Erinnerung, in der Brust des Dichters emportauchen, so wohl auch hier. — Es waren herrliche Tage, Tage voll köstlicher Poesie, die diesen reinen und echten Künstlernaturen damals hier beschieden waren, Tage, welche in ihnen, die sich mutig und im Vertrauen auf die eigene Kraft dem Gewühl der Welt, dem Lärm der Grossstadt entrissen hatten, das Goethe'sche Wort nachzittern liessen:

Der Säugling. Von Fritz Mackensen.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Hass verschliesst,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem geniesst,
Was, von Menschen nicht gewusst,
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Die drei hatten zuerst in sehr beschränkten Verhältnissen zusammen gewohnt, bis Mackensen und Modersohn bei einer wohlhabenden Bauersfrau, der Witwe Behrens, gastliche Aufnahme fanden. Sie stellte den jungen Malern in der uneigennützigsten Weise

einen Flügel ihres grossen Bauernhauses unentgeltlich auf unbeschränkte Zeit zur Verfügung und sorgte für Frühstück und Abendbrod. Auch der grosse Boden des Hauses wurde bald in Benutzung genommen; er wurde zu einem Atelier für das Studium der Zusammensetzung und der Herstellung der Farben und der Malleinwand benutzt, weil die Maler mit scharfem Blick erkannten, wie wichtig es auch für den Künstler ist, in jeder Beziehung Herr über sein Handwerkszeug zu sein. — Aber trotz aller Freundlichkeit, trotz aller mütterlichen Sorgfalt der gütigen Wirtin machte sich doch schliesslich in den Kassen eine bedenkliche Ebbe geltend, und man musste sich nach neuen Zuflüssen umsehen. So wurden denn vom Herbst 1891 ab in verschiedenen Orten Porträts gemalt. Aber allzu tiefe unverwischbare Spuren hatte jenes herrliche Jahr in den Freunden zurückgelassen; und wenn sie auch die Winter der nächsten Jahre hindurch meist anderswo lebten, der Sommer fand sie immer wieder in dem geliebten Worpswede. Denn hier, das fühlten sie, war ihre Heimat — hier wollten sie einst Hütten bauen.

Schon 1887 hatte Mackensen sorgfältige zeichenerische Studien zu seinem ersten grossen Bilde gemacht, das, wie es schon damals sein Plan gewesen war, jenen drei Jahre vorher miterlebten »Gottesdienst im Freien« behandeln sollte. Schwieriger aber ward die Sache, als er nun im Winter 1892/93 begann, das Bild selbst zu malen. Ein Atelier hatte er nicht, überhaupt keinen Raum, in dem er die mächtige Leinwand hätte aufstellen können. So malte er denn das ganze figurenreiche Werk im Freien, indem er die Mauer der Kirche — er wohnte damals schon in dem vor ihr gelegenen Schulhaus — sozusagen als Staffelei benutzte. An diese Mauer gelehnt stand die kostbare Arbeit fast ein Jahr hindurch, und oft genug, wenn des Nachts der Sturm um Kirche und Schulhaus pfiff und mit seinem Heulen den Künstler aus wohlverdienter Ruhe weckte, stand er auf und eilte hinaus, um das riesige Bild vor Beschädigung zu schützen und vor dem Umfallen zu bewahren. — In den beiden folgenden Wintern verlebte er je drei Monate in Berlin, wo ihm ein Atelier in der Akademie zur Verfügung gestellt war, und wo er ebenfalls an dem im grossen und ganzen freilich vollendeten »Gottesdienst« unermüdlich arbeitete.

Der Lohn solchen Strebens, das seine Freunde in gleichem Mass beseelte, sollte denn auch nicht ausbleiben. Auf Zureden einiger Bremer Kunstfreunde und besonders auf Carl Vinnen's Rat, entschlossen sich 1895 Mackensen, Modersohn und am Ende, sowie die vor kurzem ebenfalls nach Worpswede gekommenen Overbeck und Vogeler, mit Vinnen zusammen in Bremen geschlossen auszustellen. Um der Sache einen Namen zu geben, nannten sie sich »Worpsweder Künstlervereinigung«, im übrigen bestand kein Band zwischen ihnen, als das der Freundschaft und des auf gleiche oder ähnliche Ziele gerichteten Strebens. Irgend etwas von einem »Künstlerverein« hatte diese Vereinigung glücklicherweise nicht.

Die Aufnahme in Bremen übertraf die kühnsten Erwartungen. Hier, wo bisher Arthur Fitger und seine Malerei als das A und O aller Kunst galt — hier, wo die »Weserzeitung« seine Ansichten über Kunst sozusagen zum Allgemeingut gemacht hatte, konnten diese Stürmer und Dränger nicht auf besonders grosse Teilnahme rechnen. Aber es war doch schon seit einigen Jahren der Boden für das Neue hier und da vorbereitet, und sehr schnell gewannen die Worpsweder einen Kreis warmer und thatkräftiger Freunde in der reichen und mächtigen Handelsstadt, deren neuerwachtes Kunstleben heute bereits für die Förderung der gesamten deutschen Kunst die besten Hoffnungen erweckt.

Aber trotz allem würde diese Ausstellung vielleicht keine weitere Bedeutung für die jungen Künstler erlangt haben, wenn nicht ein Zufall ihr eine solche verliehen hätte. Herr von Stieler aus München sah sie gelegentlich einer Durchreise, und auf seine Veranlassung wurde die Vereinigung sogleich aufgefordert, nun auch in München geschlossen auszustellen, wo man in ihr mit sicherem Blick ein treffliches Gegengewicht gegen die Sezession erkannt hatte. Die Ausstellung in München 1895 gestaltete sich zu einem wahren Triumph. Seitdem war das Eis gebrochen, von nun an mehrte jede fernere Ausstellung den Ruhm der »Worpsweder«, seit dieser Zeit ist ihnen ein ehrenvoller Platz in der Geschichte der Kunst gewiss. —

Fritz Mackensen hatte ausser einigen kleineren Arbeiten den im Sommer 1893 vollständig vor der Natur gemalten »Säugling«, der noch im gleichen Jahr auf der Berliner Ausstellung geschickt totgehängt war, und der jetzt zu den besten Bildern der Bremer Kunsthalle gehört, und den »Gottesdienst im Freien« ausgestellt. Er erhielt mit Übergehung der kleinen die grosse goldene Medaille für dieses letztere Bild, das ihm im folgenden Jahr der Berliner Ausstellung abermals eine — allerdings die kleine — goldene Medaille und den Ehrenpreis der Stadt Berlin (3000 M.) eintrug. Jetzt ist es im Kestnermuseum zu Hannover, wo es insofern allzu sorgsam behütet wird, als es, was ausserordentlich bedauert werden muss, für Ausstellungen in anderen Städten nicht zu haben ist. —

Diese beiden Bilder, wie das im Vorjahre zu Dresden ausgestellte Riesengemälde »Die Scholle«, beweisen, dass man auch Mackensen, den Menschenmaler, recht wohl als Landschafter bezeichnen kann, als der er sich übrigens in vielen rein landschaftlichen Schilderungen, wie »Windmühle«, oder »Sonnenschein im Dorf«, ebenso hervorragend bewährt hat. Denn diese Menschen sind ohne ihre Scholle gar nicht denkbar, sie sind ihre ähnlichsten Kinder, sie sind mit ihr verwachsen, sie sagen uns dasselbe, was uns dieses Land sagt, sie lassen uns ganz das Gleiche empfinden — kurz, sie sind in Wirklichkeit und auf den Bildern Mackensens ein Teil, und zwar ein höchst charakteristischer Teil der Landschaft. Noch besser und deutlicher als auf den erwähnten Gemälden zeigt sich das vielleicht bei einem anderen kleineren, das Ende vorigen Jahres bei Schulte in Berlin zu sehen war, dem »Sturm«. Die regendurchweichte Landstrasse

entlang schreitet, mit dem sturmzerdrückten Schirm sich deckend, eine Bauerfrau. Der Wind pfeift durch die vor ihm sich beugenden herbstlichroten Bäume zu beiden Seiten des Weges — es ist wirklich, als hörte man ihn pfeifen — und Regen strömt herab. Darstellung nur schaden können. Wie erstaunte ich, als ich das Bild nun wiedersah. Die Wirkung war durch dieses einfache Mittel verdreifacht, so meisterhaft, so unübertrefflich lebensvoll, und doch so ganz unaufdringlich, unbeabsichtigt war die schnell dahin-



Die trauernde Familie. Von Fritz Mackensen.

Im Herbste sah ich dies Bild im Atelier des Künstlers. Damals fehlte die Frau, der Maler äusserte aber, dass er die Absicht habe, sie hineinzumalen. Mir schien das erst beinahe schade — ich glaubte, packender, klarer wäre die Stimmung eines solchen Tages nicht herauszubringen, als es hier geschehen war. Ich fürchtete sogar, jedes Mehr würde der schreitende Frau hineingefügt. Sie war geradezu zu einem Bestandteil der Landschaft geworden. — Aber auch bei dem »Säugling«, der »Scholle« und dem »Gottesdienst« welche wundervolle Harmonie des Ganzen! Nichts — so scheint es — dürfte hier fehlen — nichts, absolut nichts könnte hinzukommen. Hier, wie in der berühmten »Trauernden Familie«

und selbst in der sehr bezeichnenden, durch feinste Abwägung der Töne und prägnanteste, überzeugendste Charakteristik ausgezeichneten Studie zu einem Bilde im Sturm« [1]), das der Künstler während des kommenden Sommers auszuführen gedenkt, hier, wie in dem »Kopf einer alten Frau«, der in vortrefflichem Dreifarbendruck diesem Aufsatz beigegeben ist, ist nirgends eine Übertreibung nach der einen oder andern Seite zu entdecken — nichts Theatralisches, Gewolltes findet sich: das ist durchaus keine sogenannte »Genremalerei« — es ist einfach, schlicht und wahr das Leben. Man hat geltend gemacht, dass das riesige Format einzelner Bilder Mackensen's »durch den Inhalt nicht gerechtfertigt« sei, und es dem Privatmann fast unmöglich mache, sie zu erwerben. Wer das Erstere behauptet, der beweist nur, dass er nicht im Stande ist, zu hören, was ihm diese einfachen Darstellungen erzählen — nicht die Geschichte einzelner Menschenleben, sondern geradezu die Geschichte des Menschentums überhaupt. Was aber die zweite Bemerkung anbetrifft, so sind diese Bilder viel zu allgemeingültig, viel zu grossartig und monumental gedacht und ausgeführt, als dass sie in das Privathaus hineingehörten — sie gehören, und zwar mit seltenem Recht, in die öffentlichen Museen. Sie sind Predigten, die an das Ohr, das Herz des Volkes dringen sollen! So kann nur ein ernster kraftvoller Mann den Ernst und die Kraft malen. Man sehe sich auch das Einzelne daraufhin an. Wie unbeschreiblich schön kommt in dem Kopf dieses Weibes, das ihr Kind auf dem Schoosse hält, der harte Druck des mühevollen Daseins, verklärt von dem ewigen Schimmer der Mutterliebe, zum Ausdruck. — Wie wunderbar ergriffen und ergreifend lauscht dieses schlichte Volk, lauscht Alt und Jung den milden Worten des ehrwürdigen Pfarrers. Welch eine Feiertagsstim-



Herbstwetter. Von Otto Modersohn.

1) Wird dem nächsten Hefte beigegeben.

mung über dem Ganzen, über und in der Landschaft und den Menschen! — Ich vermeide es absichtlich, die Vorzüge der Komposition zu erwähnen, denn hier herrscht überall nur ein Gesetz, das höchste, das alle anderen in sich begreift, das Gesetz der Natur. — Und man versenke sich in den menschlich tiefen Ausdruck des Schmerzes auf dem Antlitz der Mutter, die neben dem ergebungsvoll dastehenden Manne auf ihr kleines, totes Kind blickt. Wie echt erscheint der Schmerz hier, und wie echt, vermischt mit dem kaum verstandenen Schauer vor dem ewigen Rätsel, vor der ahnungsvoll empfundenen Majestät des Todes, auf dem Antlitz der Kinder. — Hier sind wirklich in ihrer ganzen ehrlichen Unbeholfenheit schmerzgebeugte Bauern, und doch ist hier zugleich das Leid der Menschheit selbst gemalt, ergreifend, niederschmetternd und doch erhebend — hier, in all' der schlichten Einfachheit spüren wir »das grosse gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.« — Und endlich dieser Hymnus der Arbeit, die den Frieden verheisst, »die Scholle«! Schwer, aber kräftig, ziehen die beiden jungen Weiber, rüstig ausschreitend, die Egge über den gefurchten Sturzacker dahin — schweigend lenkt der Alte, der ihnen folgt, das Gerät. Fern auf den über dem stillen Lande langgestreckt schwebenden Wolken, wie auf dem baumumstandenen Gehöft im Hintergrunde liegt das rote, goldige Licht des Abends. — Ein machtvolles Bild, ein Werk voll Tiefe und grosser Ruhe, und wenn man noch etwas aussetzen will, so möchte man höchstens wünschen, dass die drei Gestalten etwas weiter zurück ständen. — Aber schlichter und erschütternder kann der segensvolle Fluch nicht besungen werden: »Im Schweisse Deines Angesichts sollst Du Dein Brot essen!«

Im wichtigsten Stadium seiner Entwicklung aufs Engste mit Mackensen verbunden ist, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, *Hans am Ende*. Er ist von Geburt kein Norddeutscher, er kam an der Mosel, in Trier, zur Welt, am 31. Dezember 1864. Nach Absolvierung des Gymnasiums ging er nach München, dann nach Karlsruhe. — Aber hier fühlte er sich nicht recht befriedigt, schon hatte er in München mit Mackensen, und durch ihn mit Worpswede Freundschaft geschlossen.

Wenn man seine Bilder betrachtet, so sieht man, dass diese Freundschaft tief in seinem Wesen begründet ist. Aber er scheint idyllischer veranlagt als Mackensen; trotz der starken Gegensätze, die er in der Farbe liebt, die aber nie und nirgends aufdringlich oder übertrieben wirken, tritt dieser Zug seines Wesens in seinen Gemälden aufs Schlagendste hervor. Das liegt vielleicht in den Motiven, die er wählt, denn in Auffassung, Komposition und Ausführung erscheint er überaus kraftvoll, und es ist geradezu bezaubernd, wie er auch in dem Idyllischen die Grösse der Natur empfindet und seinen Schöpfungen einzuhauchen weiss. - Eine unbeschreiblich feine, tiefe Stimmung liegt über allen seinen Bildern und strömt von ihnen aus. So in den »Abendwolken«, der »Moorlandschaft« und dem wundervollen »Das Haus im Walde«, drei Werken, die zu den Zierden der Worpsweder Abteilung der Dresdener Ausstellung des vorigen Jahres gehörten. Das erstgenannte lässt den Blick über eine weite Ebene schweifen, fern am Horizont ragen ein paar Bäume empor, über ihnen Wolkengebilde, in leuchtende Pracht getaucht, sich spiegelnd im dunklen Gewässer. Oder das zweite! Drei leuchtende Birkenstämme hintereinander am Rande eines Moorgrabens! Wie schön stehen sie gegen den bewaldeten Hintergrund und gegen den grünlich violetten Himmel, wie träumerisch umspielt sie die Luft! — Mächtige weissgraue Birkenstämme durchschneiden den Vordergrund des dritten Bildes, prächtig heben sie das Dämmerlicht des Waldinnern heraus, aus dem halbverborgen unter den Bäumen vom Hintergrunde her das Haus winkt. — Hans am Ende ist, wie übrigens auch Mackensen, und mehr noch als er, zugleich ein Meister der Radierung. Auch hier zeigt sich stets seine Liebe, sein Blick für das Malerische, für die Farbe. Oft erzielt seine Radierung fast ganz die Wirkung eines Gemäldes; in seinen figürlichen Darstellungen beweist er, welch ein Können im Zeichnen ihm eigen. Klar und licht und doch auch von hohem Ernst beseelt, erscheint seine Natur in allen seinen Arbeiten — alles, was er schafft, trägt durchaus den Stempel einer festen, geschlossenen Persönlichkeit. Als Bildhauer bethätigt er sich mit gleichem Glück, ebenso wie Mackensen; auch auf diesem Gebiet leisten beide Hervorragendes.

Ein Klang Goethe'scher Lyrik tönt in am Ende's Landschaften; welch eine tiefe, reine, beseligende Stimmung atmet, selbst noch in der farblosen Wiedergabe, dies träumerische, herrliche Gemälde: Abendfrieden. Nicht kürzer kann man es charakterisieren und eben deshalb auch nicht höher es loben, als indem man seine aus seliger Erfüllung und tiefer Sehnsucht gemischte Wirkung zusammenfasst in das Wort des Dichters:

Der Du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest —
Ach, ich bin des Treibens müde.
Was soll all der Schmerz und Lust?!
Süsser Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

(Schluss folgt.)

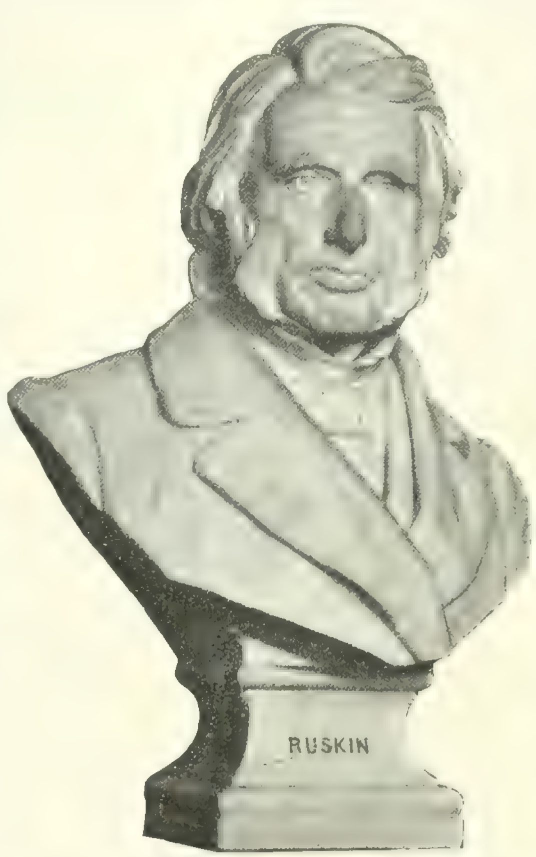
JOHN RUSKIN

VON PAUL CLEMEN

I.

Let knowledge grow from more to more,
But more of reverence in us dwell;
That mind and soul, according well,
May make one music as before.
Tennyson.

Die Periode der erstmaligen umfassenden Rezeption englischer Kunst und englischer Kunstanschauung in Deutschland scheint sich ihrem Ende zu nähern. Die erste Überraschung über den geschlossenen schönheitsvollen Stil der grossen englischen Malerei, die in der Mitte der achtziger Jahre am stärksten sich kundgab, ist vorüber; und die plötzlich auftretende verspätete Nachblüte der Präraphaeliten in Deutschland, durch Hollyer's weiche Platindrucke genährt, hat einer ruhigen und steten Würdigung Platz gemacht. Im Kunstgewerbe sind wir über die gedankenlose Nachahmung von Chippendale- und Sheraton-Möbeln in schlechtem Material wohl glücklich hinaus, hinaus auch über das blosse Kopieren von Liberty-Stoffen. Wir wollen es jetzt den Fremden nicht mehr absehen, was wir machen sollen, sondern nur noch, wie wir es machen sollen. Die Grundgesetze der englischen Dekoration sind uns jetzt wichtiger als die Formen des englischen Ornamentes. Da ist es verwunderlich, dass der Hauptträger der künstlerischen Anschauungen Englands während eines halben Jahrhunderts, der erste Ästhetiker und der erste Kritiker Englands in dieser Zeit, dessen Name unlösbar mit den Siegesthaten der englischen Malerei in der Mitte des Jahrhunderts verknüpft ist, noch immer in Deutschland nur eine kleine Gemeinde für sich hat — John Ruskin. Den Engländern gilt er auf dem litterarischen Gebiete als einer der Grössten der letzten Epoche. Er ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen der ganzen Viktoriaperiode. Carlyle, Tennyson, Ruskin pflegen die Engländer in einem Atem zu nennen, wenn sie die vornehmsten Geister dieses Zeitalters aufzählen. Das ganze künstlerische Leben Englands von 1840 bis 1890 ist ohne Ruskin gar nicht im vollen Umfang verständlich. Selbst Künstler, hat er als Herold, als Kritiker, als Ästhetiker, als Geschichtsschreiber, als feuriger Interpret und unermüdlicher, kampfesfroher Verteidiger die junge englische Malerei begleitet, mit seiner kraftvollen, originellen Sprache alles für sich gewinnend, mit seiner unermüdlichen und zähen Beredsamkeit alle Gegner zuletzt niederzwingend — dann wird er der Führer Englands zu den alten Kunstwerken, Vermittler eines ganz persönlichen Verhältnisses zu ihnen, Englands grösster Historiker der italienischen Kunst, deren Schönheiten er in zehnjährigem Aufenthalt in Italien zu ergründen nicht müde wird — er wird der Lehrer eines stählenden und beglückenden Naturgefühls, einer ganz neuen Naturanschauung, fast Naturanbetung, Hohepriester und Sänger der englischen Landschaft. Er geht weiter und untersucht die Vorbedingungen, unter denen in Italien und im alten England etwas Grosses, Ganzes und Imponierendes entstand, und er fordert die gleichen Grundlagen jetzt auch im modernen England als die notwendigen Bedingungen für die Geburt einer wirklich grossen Kunst. So wird er sozialer Reformer und sozialer Prediger, Reformator des Handwerks, Mitbegründer des englischen Kathedersozialismus, der grösste Ideolog unter den englischen Sozialreformern, von kühner, dichterischer Phantasie im Ausmalen der Bilder von der kommenden besseren Zeit, optimistischer noch als Carlyle in seinem Glauben an die Stärke des Mitleids



John Ruskin. Marmorbüste von J. E. Boehm in der Ruskin Drawing School in Oxford.

und des Sympathiegefühls — überzeugt, nicht nur, dass auch hier der Kultus des Schönen und die heilige Kunst hellere und sonnigere Lebensbedingungen bringen werden, dass die Natur ihre stärkende und heilende Wirkung ausüben werde, sondern auch, dass etwas von dem Sonnenschein und von der Freiluft in den neuen Schöpfungen nachwirken und aus ihnen herausstrahlen müsse. So wird er der Lehrer einer neuen Religion der Schönheit, einer Kunst, die auf Sittlichkeit gegründet ist und als ihr letzter reifster Ausfluss erscheint, ein Prediger der Lebensweisheit, das Haupt einer über ganz England und Amerika verbreiteten Gemeinde, einer der fruchtbarsten Schriftsteller Englands, dessen Werke in mehr als 300000 Exemplaren verbreitet sind, ohne die Pamphlete und Flugschriften, dazu einer der ersten Prosaisten und ein Künstler des beschreibenden Stiles ohnegleichen — »ein wahrhaftes Genie, dessen Gedanken wie Blitze in das Herz dringen«, nach dem Urteil Carlyle's, »der analytischeste Geist Europas« nach dem Urteile Mazzini's, »der hervorragendste Moralist der Gegenwart« nach dem Ausspruch Tolstoi's, »einer der ersten Lehrer des Jahrhunderts« nach der Ansicht George Elliot's. Ein ganzer Mensch, aber leidenschaftlich und stürmisch, fast immer über das Ziel hinausschiessend, dazu eigensinnig, oft barock, sich widersprechend, abschweifend, unsystematisch als Denker, ungleich, ohne Disciplin, voll von Wunderlichkeiten, als Prophet vielen ein Ärgernis, als Sozialreformer masslos verehrt und ebenso scharf abgewiesen. Das ist John Ruskin.

Der alte Recke hat vor wenigen Wochen in seinem idyllischen Wohnsitze zu Brantwood, am Conistonsee, in Lancashire, das Auge zur ewigen Ruhe geschlossen. Schon seit mehr als einem Jahrzehnt lebte der Patriarch wie ein Einsiedler allein mit der grossen friedlichen Natur. Von den Huldigungen zur Feier seines achtzigsten Geburtstages im vorigen Jahr drang nichts an sein Ohr, seine Arbeitskraft war versiegt, seine Feder ruhte, sein Geist schien zu schlummern. Die ganze Wirksamkeit Ruskin's gehört heute schon der Geschichte an, aber seine Wirkung ist damit nicht abgeschlossen. Das ist, sagt Ranke einmal, eben das Charakteristische der grossen Naturen: sie begründen wohl, aber sie vollenden nicht. Die Engländer haben längst die Summe aus Ruskin's Wirken und Schaffen gezogen. Ausser der grossen Lebensbeschreibung und den Einzelstudien von W. G. Collingwood giebt es eine schier endlose Serie von kritischen Einzeldarstellungen und Biographien von Cook, Waldstein, Marshall Mather, Hobson, Spielmann u. a., und so gross ist heute die Zahl der Schriften über ihn, dass es heute über die immer mehr angeschwollene Ruskin-Litteratur schon zwei Bibliographien in England giebt. Durch die Reihe der Ruskin'schen Schriften selbst giebt die Bibliographie von Wise und Smart einen Wegweiser. Den Franzosen, denen Ruskin schon 1864 durch J. Milsand nahe gerückt worden, ist vor drei Jahren durch Robert de la Sizeranne's Buch »Ruskin et la religion de la beauté« der englische Ästhetiker neu erschlossen worden. Für Deutschland hat vor sechs Jahren endlich Jacob Feis eine in einzelnen hübschen Büchlein erscheinende Auslese aus Ruskin's Werken zu veröffentlichen begonnen — die erste deutsche Übersetzung, während Tennyson 32 verschiedene Übersetzer in Deutschland gefunden hat — unter dem Namen: »Was wir lieben und pflegen müssen«, »Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen« und »Wege zur Kunst«. Es ist eine Auswahl, die die besten Proben in einer geschickten Zusammenstellung bringt, die aus den Mosaiksteinen wieder ein ganzes Bild macht — und noch dankenswerter sind die feinsinnigen und so warmherzigen kleinen Einleitungen, die er seinen Heften vorausgesandt hat. Man möchte sie gern in vieler Hand sehen. Es sind Bücher, zusammengestellt von einem, der Ruskin liebt, und sie sollen Ruskin lieben machen.

Seine Jugend und seinen Entwicklungsgang bis zum ersten litterarischen Hervortreten hat Ruskin selbst in den beiden Bänden seiner »Praeterita« geschildert, dem liebenswürdigsten, weil persönlichsten seiner Werke, das selbst die abgesagten Gegner seiner kritischen und sozialen Schriften gelten lassen müssen als eine der wunderbarsten Jugendgeschichten der Weltlitteratur, voll von eindringlicher Selbstanalyse und rührender Pietät, erzählt in einer glänzenden, bilderreichen, feurigen Sprache. Ganz leise nur klingt in den ersten Kapiteln ein wenig Ironie durch die anmutigen Schilderungen durch. Der Greis blickt dankbar auf seine Jugend zurück — Ruskin war damals fünf Jahre älter als Goethe, da er Wahrheit und Dichtung begann — und nennt die Kräfte, die ihn zum Jüngling und zum Manne gereift haben, voll Stolz und mit gesundem Selbstgefühl, sich selbst verjüngend an dem Bilde seiner Jugend und dabei doch überall unerschütterlich wahr und meilenfern von der würdelosen, zergrübelnden, ängstlichen Beichtstuhlgesinnung Rousseaus. Man nehme den Anfang der Confessions mit dem wiederholten gespreizten Beichtgelübde und daneben die Eingangsworte der Praeterita: »Ich bin und mein Vater war es vor mir, ein heftiger Tory (a violent Tory) von der alten Schule, von Walter Scott's Schule, heisst das, und Homer's«. Das ist schon der ganze Ruskin, kraftvoll, stolz, freimütig, überzeugt, auch mit seinen verblüffenden Vergleichen und Paradoxen.

Dieser heftige Tory war am 8. Februar 1819 in London als der einzige Sohn seiner Eltern, strenger Puritaner von schottischer Abkunft, geboren worden. Am selben Tage erblickte zu Insterburg in Ostpreussen Wilhelm Jordan das Licht der Welt, mit dem Ruskin in seinen letzten Zielen sich später so eng berühren sollte. Der Vater ein tüchtiger Kaufmann mit allerlei künstlerischen Neigungen, der sich von unten herauf zu grossem Vermögen emporgearbeitet hatte und seinem Sohne zuletzt fünf Millionen Mark hinterlassen konnte, die Mutter, immer thätig, gläubig, stark, schlicht, der ganze Haushalt nach den strengen puritanischen Gesetzen geregelt.

Gehorsam, Pflichterfüllung, Selbstverleugnung, das waren die ersten Tugenden, die dem Knaben gelehrt wurden, und über allem als die Quelle aller dieser Eigenschaften eine unverbrüchliche Wahr-

heitsliebe. Die Bibel ward die erste Lehrmeisterin und das erste Lesebuch — der Knabe musste frühzeitig ganze lange Stellen auswendig lernen und vortragen — noch der greise Ruskin hat gern bekannt, wie ihm der Spruch Salomonischer Weisheit: »Liebe und Wahrheit verlasse mich nicht« zu einem Leitspruch für das ganze Leben geworden ist. Die Grundlagen seines Stiles sind hier zu suchen, der alttestamentliche Prophetenton, das eindringliche unermüdliche Predigen, der heilige Ernst, die biblischen Bilder, — der orthodoxe Geist des Hauses hat aber auch seine ganzen Jugendwerke in enge religiöse Schranken gebannt, die er später selbst als engherzig empfand. Daneben aber lernte der einsame Knabe in Herne Hill, dem idyllischen Landsitz der Familie in der Grafschaft Kent, mit den Bächen und den Wäldern Zwiesprache zu halten und ein inniges und intimes Verhältnis zu der ihn umgebenden Natur zu finden. Das waren die salutary pleasures von Herne Hill, denen er später den tiefgehendsten Einfluss auf seine ganze Naturanschauung zuschrieb. Reisen in England, Schottland und Wales, auf die der kleine Knabe schon von den Eltern mitgenommen wurde, auf denen er von seinem Sonderplätzchen im Reisewagen aus mit hellen, frohen Augen die ganze Landschaft übersehen konnte, liessen ihm alle Schönheiten der engeren Heimat langsam aufgehen, er lernte die Seen, die Parks und die Schlösser und Burgen kennen, die ganze anmutige und keusche Schönheit der englischen Landschaft, deren glühendster Bewunderer, Interpret und Lobredner er späterhin werden sollte. Und schon von seinem elften Jahre ab nahmen ihn die Eltern alljährlich mit auf den Kontinent, nach Frankreich, Deutschland, der Schweiz, — er war vierzehn Jahre alt, als ihm zum erstenmale die Grossartigkeit der Alpennatur aufging. Die Menschen haben im 19. Jahrhundert den Sinn für Feierlichkeit immer mehr eingebüsst und damit eines der Anzeichen einer reichen und tiefen Kultur, — wir schämen uns fast vor uns selbst, von etwas ergriffen zu werden, nicht nur vor anderen, es zu zeigen. Ruskin ist der Sinn für Andacht und Feierlichkeit gleichsam angeboren, und er hat ihn dann bewusst gepflegt und verkündet, in der Landschaft war er ihm zuerst aufgegangen wie ein tiefinniges und heiliges Element; und dazu war ihm diese Naturliebe ein »heilsames, befreiendes Element, ja geradezu das gesündeste der Gegenwart, das nicht länger mit Leichtfertigkeit und Unkenntnis, sondern als eine strenge Pflicht gepflegt werden müsse«. — Der Natur gehört seine erste Liebe, der englischen Natur. Keinen besseren Lehrmeister konnte er hier finden als Scott, den er neben Homer als den einzigen Meister seiner Jugend bezeichnet hat. Als drittes Ideal dieser Jahre nennt er Byron; man möchte wohl aber lieber Keats dafür einsetzen. — Das sind die grossen litterarischen Pole seiner Jugend.

Es ist wichtig, sich diese einzelnen Elemente zu vergegenwärtigen. Bei einer Erscheinung wie Ruskin, der bei sich selbst, bei allen grossen und ganzen Menschen, zuletzt bei den Völkern, die Keime alles Gesunden, Kräftigen und Guten in den Regungen und Thaten der Jugend, in der Arbeit der früheren Generationen sucht, spielen sie eine doppelte Rolle: sie geben eine Art Formel für die Entwicklung des ganzen Menschen.

Sein weiterer Entwicklungsgang war der normale eines reichen, jungen, englischen Gentleman. Mit 18 Jahren bezog er die Universität Oxford, — in einzelnen Etappen, durch grössere Reisen, längeren Landaufenthalt unterbrochen, führte er seine Studien zu Ende. Der frühreife Knabe hatte mit Stift und Pinsel, fast ohne Anleitung, die ihn umgebende Natur zu fixieren und die ersten Reiseeindrücke festzuhalten gesucht, jetzt kamen Studien in Architektur, Geologie und Mineralogie hinzu, die er nebeneinander mit eisernem Fleiss betrieb. Siebzehn Jahre war er alt, als er unter dem Pseudonym »Kata Physin« für das Architectural Magazine seine ersten Essays über Architektur zu schreiben begann. Auch hier blitzt schon aus den ersten Äusserungen der ganze späte fertige Ruskin heraus; der Titel des einen dieser jugendlich überschwänglichen Essays: »Die Poesie der Architektur oder die Architektur der europäischen Nationen, betrachtet in ihren Beziehungen zur Naturscenerie und zum Nationalcharakter« enthält schon das ganze Programm der Stones of Venice. Er betrachtet nacheinander die Typen des Wohnhauses und der Villa, zumal in England und in Italien, und erläutert aus ihnen den Charakter der beiden Völker.

Mit 20 Jahren sieht der junge Ruskin zum erstenmale Italien, und hier geht ihm langsam eine neue Welt auf. Aber zu tief ist noch die leidenschaftliche Verehrung für die grosse Natur in seine Seele eingebrannt, als dass er schon ganz und unbefangen sich den Eindrücken italienischer Kunst hätte hingeben können, und das moderne Italien in seinem göttlichen Schmutz stösst ihn zurück. Mit Stift und Feder sucht er, sich mit der äusseren Erscheinung dieses Italiens abzufinden, aber zunächst sind es wieder die landschaftlichen Motive, die ihn durch ihre klare Linienführung fesseln — es entsteht eine Fülle von Einzelblättern, Federzeichnungen und ausgeführten Tuschzeichnungen. Jetzt beginnt Ruskins künstlerische Periode. Er fühlt sich als schaffender, zunächst als nachschaffender Künstler. Sein Vorbild, an dem er sich bildet, ist Turner. Turner's Illustrationen zu Roger's »Italy« hatten das früheste Lehr- und Vorlagebuch des Knaben gebildet — seinen Spuren und seinen Lehren folgt er auch jetzt im Süden. Ruskin's Zeichnungen, mit denen er seine Werke bis in die siebziger Jahre hinein geschmückt hat, sind alle in gleicher Weise ausgezeichnet durch die ebenmässige Sorgfalt und die liebevolle Behandlung, nur wenige dilettantenhaft, die meisten von grosser künstlerischer Feinheit und in einer anmutigen Technik ausgeführt. Seine Hauptgebiete sind die Landschaft und die Architektur — figürliche Kompositionen hat er nie geschaffen. In den Landschaften bei aller Exaktheit doch ein flotter und grosser Strich, der Sinn für das Wesentliche und Charakteristische — einige seiner Aquarelle und seiner Pinselzeichnungen lassen sich hier sehr wohl an Turner's Liber studiorum anreihen. Seine Wiedergabe architektonischer Motive in den

Stones of Venice, den Seven Lamps of architecture, seine botanischen und mineralogischen Zeichnungen in Proserpina und Deucalion sind von einer erstaunlichen Treue und mustergültig in der Durchführung, immer in einer dünnen, spitzen Manier — seine Blätter aus den Lagunenstädten sind sehr wohl den vielgerühmten venetianischen Zeichnungen Leighton's an die Seite zu stellen. Im letzten Märzheft des Studio hat Eduard T. Cook noch einmal Ruskin's künstlerische Verdienste zusammengefasst. Ruskin nennt selbst die Elemente, aus denen sich sein persönlicher Landschaftsstil zusammensetzte: »Ich hatte in meinen kleinen »Lehmkrüglein« Flaschen voll Wordsworth'scher Ehrfurcht, voll Shelley'scher Empfindsamkeit und Empfänglichkeit, voll Turner'scher Accuratesse — alles vereinigt. Ein Schneeglöckchen war für mich, wie für Wordsworth, ein Teil der Bergpredigt, aber ich hätte niemals Sonette auf das Schellkraut



John Ruskin. Von Hubert Herkomer.

schreiben können mit seinem rohen Gelb und seiner unschönen Form. Mit Shelley liebte ich blauen Himmel und blaue Augen, aber ich vermengte nie irgendwie den Himmel mit meinem eigenen armen kleinen Psychidion. Und die Ehrfurcht und die Leidenschaft wurden in gleicher Weise in ihren Schranken gehalten durch den Turner'schen Gestaltungstrieb — und ich mühte mich nicht ab mit dem vergeblichen Wunsch, dass ein Gänseblümchen die Schönheit seines Schattens sehen könnte — was Wordsworth gethan —, sondern mit dem Versuch, diesen Schatten selbst richtig zu zeichnen.« Und in den »Praeterita« erzählt Ruskin weiter, wie er im Park von Fontainebleau eines Tages beim Zeichnen eines Espenbäumchens Blatt für Blatt, Zweig für Zweig gefunden, wie der Baum sich ganz von selbst komponierte in zarteren Linien und nach feineren Gesetzen, als sie irgend von Menschen ersonnen werden konnten. Jetzt ging ihm der analytische Sinn für die einzelnen und die kleinen Naturerscheinungen auf. »Alles machte Gott schön zu seiner Zeit«, wird seine Formel. Und man möchte auf seine Blätter die Worte anwenden, die Moritz von Schwind einmal von sich selbst gesagt: Wenn einer an einem Bäumle so recht sein Lieb und Freud hat, so zeichnet er auch all sein Lieb und Freud mit hinein und 's Bäumle sieht dann ganz anders aus, als wenn's ein Esel abschmiert.

Man begreift, wie es diesen begeisterten Jünger Turner's, vielleicht seinen einzigen wirklichen Schüler, packen und ans Herz greifen musste, als jetzt plötzlich sein Idol und sein Abgott, dem die englische Kritik jahrelang gehuldigt hatte, von derselben Kritik verlacht, verketzert, zerrissen wurde. Turner war damals eben in die dritte Periode seiner malerischen Entwicklung eingetreten. Es ist eines der interessantesten psychologischen Probleme in dem Werdegang dieser Künstlernatur, wie Turner, nachdem er die volle Herrschaft über die ganze Erscheinungswelt der Natur sich erkämpft, sich wirklich zur Universalität durchgerungen, Flachland, Hochgebirge, liebliche Seen und sturmgepeitschtes Meer, Gewitterschauer und Mittagsruhe, den klaren Himmel des Südens und den brandigen Nebel Englands gemeistert hat, nachdem seine ungeheuerliche Schaffensfreudigkeit alle Länder durcheilt hat, — wie Turner jetzt plötzlich von einem geheimnisvollen zehrenden Fieber ergriffen wird, nur die kühnsten, abenteuerlichsten, wildesten Effekte zu suchen und die Natur selbst fast zu überbieten, mit flammenüberschütteten Sonnenuntergängen, mit Kämpfen zwischen phantastisch-gespenstigen Wolkengebilden und dem halbverdunkelten glühenden Sonnenball, dessen Strahlen wie von elektrischen Scheinwerfern erzeugt den Nebel durchschneiden, mit Regenbogen, Nordlichtern, Wetterleuchten, in farbigen Experimenten bis hart an die Grenze des Möglichen zu gehen. Die englische Kritik, die bestürzt und verblüfft diesen Ausschweifungen von Turner's Genie gegenüberstand, fand bald den besten Ausweg — sie erklärte den Künstler für ganz oder halb verrückt und glaubte so mit ihm fertig zu sein.

Das lockte Ruskin auf den Plan. Er ward Turner's Verteidiger. Und nie hat ein Künstler einen leidenschaftlicheren, eifrigeren, beredteren, glücklicheren, enthusiastischeren Verteidiger, Erklärer und Herold gefunden. Ruskin war damals 23 Jahre alt. Er begann mit einem Pamphlet, einem offenen Brief, nach englischem litterarischen Gebrauch an den Redakteur einer Revue gesandt, voll von der über jedes Mass hinausgehenden Heftigkeit und Intoleranz der Jugend, — aber er hatte zu viel zu sagen: und aus der Verteidigungsrede auf Turner wurde der erste Band seiner »Modern Painters«. Den apologetischen Charakter trägt das kampfesfrohe Buch noch auf der Stirn — originated in indignation nennt es Ruskin selbst im Vorwort. War das erste Pamphlet noch wegen seines jugendlichen Predigertones verlacht und verspottet worden, so wurde der ganze Band jetzt mit Befremden, Erstaunen, Verwunderung aufgenommen und die Verwunderung ward bald zur Bewunderung.

Aber der erste dünne Band hatte nur das Thema angeschlagen und die Losungsworte ausgegeben — vier andere viel umfangreichere folgten, die letzten mit langen Zwischenräumen. Die fünf Bände umfassen volle zwanzig Jahre von Ruskin's Arbeit. Ein merkwürdiges Werk. Das Ganze ist zunächst eine leidenschaftliche Verteidigungsrede der naturalistischen Landschaftsmalerei gegenüber der konventionellen und akademischen, aber zugleich ein Eroberungszug in alle Gebiete und Phasen der Natur für diese Landschaftsmalerei. Der erste Band ist mehr eine Programmschrift, in philosophischem Gewande, die eine Erläuterung durch Beispiele geradezu forderte. Der Hauptsatz des Autors ist: die grösste Kunst ist die, die dem Geist des Beschauers auf irgend einem Wege die grösste Zahl von grossen Ideen zuführt, und der grösste Künstler der, welcher der Gesamtheit seiner Werke die grösste Zahl solcher Ideen einverleibt. Ruskin führt dann die Ideen auf, die auf solche Weise durch die Kunst zugeführt werden können: die Ideen der Macht, der Nachahmung, der Wahrheit, der Schönheit, der weiteren Gedankenverbindung (relation). Die ganze Ausführung wird noch gedrückt durch die schwerfälligen ästhetischen Begriffe, durch die haarspaltenden Definitionen — erst der zweite Band »Von der Wahrheit« bringt dann die durchschlagenden und überzeugenden Ausführungen. Die Landschaftsmalerei aller Zeiten wird durchflogen und untersucht und die Wahrheit in einzelnen Kapiteln verfolgt: im Gesamtton, in der Färbung, im Halbdunkel, im Raum, in den Schatten, in den Wolken, in der Wiedergabe des Bodens, in den Bergen, im Flachland, im Wasser. Und hier entfaltet Ruskin zum erstenmale seine volle Kraft der Schilderung und der Analyse: er malt in einer prachtvollen, farbenglühenden, an Bildern überreichen Sprache den Gesamteindruck, wie ihn das Auge des Dichters erfasst, giebt sich ihm willig hin und geht allen Stimmungen nach, die er in ihm erzeugt — und er zerlegt gleichzeitig diesen Eindruck in alle seine Elemente und untersucht mit dem Auge des Naturforschers die einzelnen Elemente der Land-

schaft und kritisiert mit dem Auge des Malers die verschiedenen Arten der Wiedergabe dieser Einzelelemente. Und nachdem er hier schon bei allen Ausführungen immer wieder bei Turner gelandet und zu ihm zurückgekehrt ist, geht er zum Schluss im vierten Bande ganz allein auf ihn ein: dem Turner'schen Begriff des Malerischen, der Turner'schen Topographie, dem Turner'schen Licht und der Wiedergabe des Geheimnisvollen in Licht und Luft bei Turner geht er nach, und noch einmal sucht er im Anschluss an Turner und als Erweiterung des schon im zweiten Band Gesagten die Schönheit der Bergformen im Einzelnen zu analysieren und im fünften Bande ebenso die Schönheit der natürlichen Blattformen und der Wolken. Daneben aber steht in diesen fünf Bänden und zwar gewöhnlich an einem Platz, wo man es nicht sucht, allerlei anderes, Gedanken, Aphorismen über das ganze Gebiet der Kunst. Im zweiten Bande glänzende Kapitel über die verschiedenen Arten von Schönheit. Dem dritten hat er selbst den Untertitel gegeben: of many things, weil er wirklich viel und vielerlei, das ganze Gebiet der Malerei zu umfassen sucht: die Frage nach dem grossen Stile in der Kunst, seinen Quellen, seinen Zielen, seinen Abarten beherrscht das ganze Buch. Der letzte, späteste, kühnste Band endlich schliesst mit der Beweisführung, wie diese leitenden Ideen nun die grossen Künstler aller Zeiten beherrscht haben. Und zuletzt schüttet er noch einmal seinen Köcher aus und sucht die besten und schnellsten Pfeile aus, um sie noch einmal auf die Gegner seines Helden Turner abzuschiessen.

Es war die schärfste und umfänglichste Rechtfertigung und Erklärung, die je ein Künstler gefunden. — Turner's Ruhm, den des Malers wilde Experimente gefährdet, war durch sie aufs neue und für alle Zeiten befestigt: Ruskin gehört seitdem zu Turner, wie Turner zu Ruskin.

Von dieser vielgestaltigen Encyklopädie der Künste waren im Jahre 1850 erst die ersten Teile erschienen — aber ihr Autor galt schon nicht nur als einer der glänzendsten Prosaisten, sondern auch als einer der ersten Kunstkritiker Englands. In diese Jahre fällt Ruskin's zweites entscheidendes Eingreifen in die Entwicklung der modernen Kunst in England, sein Eintreten für die Präraphaeliten.

Man hat mit Unrecht die ersten Präraphaeliten Schüler und Jünger Ruskin's genannt und die ganze Bruderschaft damit zu seiner Gründung machen wollen. Percy H. Bate hat in seiner jüngst erschienenen Geschichte der englischen Präraphaeliten noch einmal ausführlich nachgewiesen, dass erst drei Jahre nach der Gründung der Bruderschaft Ruskin in das Lager der jungen Himmelstürmer überging und für die hart angefeindeten P. R. B. in die Bresche sprang. Aber doch hat Ruskin schon auf die ersten Präraphaeliten eingewirkt, noch ehe er ihnen persönlich näher getreten war. Am Ende des ersten Bandes seiner Modern Painters wendet sich Ruskin in einem feurigen Appell an die jungen Künstler Englands: »sie müssten zur Natur gehen in aller Einfältigkeit ihres Herzens und mit ihr wandern, eifrig und wahrhaftig, ohne einen anderen Gedanken, als wie sie am besten in ihren Geist eindringen könnten, nichts verwerfend, nichts vernachlässigend, nichts verspottend.« Und dann stellt er die Gesetze auf für die detaillierte Ausführung: ein Bild dürfe nie die Staffelei verlassen, so lange es noch eines Fortschrittes fähig ist, so lange man noch einen neuen Gedanken hineinlegen könne. Oft sei der allgemeine Eindruck vollkommen und ansprechend und könne nicht weiter ausgeführt werden, während die Details noch vollkommen unzureichend und mangelhaft sind. Erst wenn das Bild zugleich den Gesamteindruck der Natur im grossen und ganzen und die unendliche Vervollkommnung der Feinheiten der Natur aufweisen könne, werde es ein ganz fertiges Gemälde sein, und nur wenn der Künstler sich bemühe, diese beiden Dinge zu vereinigen, werde er sich vervollkommnen. Und dann spricht er von der Notwendigkeit, die Berge gewissenhaft zu modellieren und die Bäume des Waldes zart und richtig zu belauben und die subtilsten Feinheiten klar und deutlich herauszuarbeiten. Aber all diese Kleinmalerei und dies realistische Naturstudium ist Ruskin nur Bildungsmittel und Durchgangsstadium. »Denn dann,« fährt er fort, »wenn das Gedächtnis der jungen Künstler mit Gedanken gefüllt, ihre Einbildungskraft vollgesogen und ihre Hand gefestigt ist, dann mögen sie Scharlach und Gold nehmen, dann mögen sie ihre Hand ihrer Phantasie zur Verfügung stellen und uns zeigen, was sie im Kopfe haben. Überall, wohin sie uns führen werden, wollen wir ihnen folgen, ohne sie mit irgend etwas zu schikanieren. Von da an sind sie unsere Meister und würdig, es zu sein. Sie haben sich über unsere Kritik gestellt, und wir werden ihre Worte gläubig und demütig aufnehmen; aber bevor sie selbst sich nicht vor einer höheren Autorität gebeugt haben, werden wir das nicht thun.

In allen diesen Ausführungen hatte Ruskin geradezu schon das Programm des Präraphaelismus vor dem Präraphaelismus aufgestellt. Holman Hunt hat selbst erzählt, wie stark und unmittelbar die erste Lektüre Ruskin's auf ihn eingewirkt, wie er mit glühenden Wangen und heissem Kopf die ganze Nacht über den Modern Painters gesessen — und man begreift, dass dies Buch mit seiner überzeugten und siegesgewissen Beredsamkeit ihm und seinen Genossen ein Hammer aufs Herz sein musste. In ihrer poetisch-kritischen Zeitschrift »The Germ«, die seit dem 1. Januar 1850 erschien, um freilich bald genug wieder einzugehen, hatten die Freunde der Gründer, — nicht die drei Hauptleute Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt, John Everett Millais, sondern gewissermassen die inaktiven Mitglieder — ganz in Ruskin's Sinn und fast mit seinen Worten erklärt, dass das einzige Mittel zur neuen Kunst wäre »eine ungeteilte Anhänglichkeit an die ganze Einfachheit der Natur«. Die englische Kritik hatte die ersten Arbeiten der drei Gründer, im Jahre 1849 beifällig aufgenommen — von Millais die Scene aus Keats' Isabella, von Rossetti die Kindheit Mariä, von Hunt den Rienzi — aber als sie nun nach den Enthüllungen, die The Germ brachte,

sich empörte, dass diese jungen Leute, von denen keiner über 23 Jahre alt war, es wagen sollten, der ganzen akademischen Malerei den Krieg zu erklären, nicht nur etwas besseres zu schaffen, sondern etwas besseres sein zu wollen, als selbst Dickens diese Malerei elend, hässlich, abstossend, empörend nannte, da richteten sich die Blicke der jungen Schule auf Ruskin: Coventry Patmore und seine litterarischen Freunde, die der Brüderschaft wohl geneigt waren, äusserten schon ihre Verwunderung, dass Ruskin nicht auf den Plan trat. Da erschienen am 13. und am 30. Mai 1851 die beiden Briefe von Ruskin mit der Überschrift: The Pre-Raphaelite Brethren in der Times (in seinen Arrows of the chace wieder abgedruckt), die diese öffentliche Kritik nun wieder in das Gegenteil verkehrten. Gerade was man ihnen vorgeworfen: die spitze Kleinmalerei, das Fehlen der grossen Schattenmassen, das helle Sonnenlicht, der bis zum äussersten gesteigerte Ausdruck, das seien ja eben die grossen sieghaften Vorzüge der jungen Richtung — und er schloss den zweiten Brief mit der Prophezeiung, dass die drei jungen Künstler in unserem England den Grund zu einer edleren Kunstschule legen würden als sie die Welt seit dreihundert Jahren gesehen habe. Und im selben Jahre erschien dann seine Programmschrift Pre-Raphaelitism, in der er die einst in den Modern Painters gegebene Mahnung, zur Natur zurückzukehren in aller Einfältigkeit des Herzens, ausdrücklich an die Spitze stellt und wieder die Forderung der naturalistischen Kunstübung als Vorstufe zu jeder grossen freien Kunst aufstellt — und wieder auf Turner zurückkommt.

In einer Note zum zweiten Brief in den Arrows hat Ruskin selbst die Wahl des Namens »Präraphaeliten« als unglücklich und unweise bezeichnet, da die Grundsätze, nach denen die Anhänger dieser Richtung arbeiteten, weder vor- noch nachraphaelisch seien, sondern ewige, unveränderliche. »Sie setzten ihr heisses Bemühen daran, mit dem höchsten Grad von Vollendung zu malen, was sie in der Natur sahen, ohne Beziehung auf irgend welche konventionelle Regeln, aber auf keinen Fall den Stil irgend einer vergangenen Periode nachzuahmen.« Es war ja im Grunde ein äusserlicher Zufall gewesen, der den Namen gebracht hatte — der Umstand, dass Hunt, Rossetti und Millais eines Abends im Jahre 1848 Lasinio's Stiche nach den Fresken im Campo santo in Pisa in die Hand bekamen und hier all das fanden, was sie in unbestimmtem Drängen gesucht, Einfachheit und Reinheit und eindringliches Naturstudium, Unvollkommenheit wohl, aber nirgends Verfall — über Raphael zurückgehen hiess es, wenn man Künstler finden wollte, denen man es nachmachen konnte, die man aber nicht nachzuahmen brauchte. In dieser Nacht ward der Präraphaelismus geboren. Der ganze unbändige herbe Realismus des Quattrocento lebte in den dreien und auch etwas von ihrer Ruhmessehnsucht und ihrer Kampfesfreude.

Die Gruppe, der bald Michael William Rossetti, Woolner, Stephens, Collinson beigetreten waren, ist ja kaum bis 1857 eine wirkliche Gruppe geblieben, schon der Name der Brüderschaft war damals vergessen. Rossetti's Schwester Christina beklagte den frühen Tod der Brüderschaft in einem wunderlichen Sonnet. Millais wurde abtrünnig und ging zu der sentimentalen Malerei über, auch in seiner breiten Manier sich weit von der trockenen Feinmalerei seiner Isabella entfernend; Rossetti hatte in sechsjähriger Zurückgezogenheit, während der er nicht ausgestellt hatte, seinen neuen, müden, schwülen, aber zugleich so ganz persönlichen Stil ausgebildet, und nur Hunt war der Alte geblieben. Von dieser poetischen und ästhetischen eklektischen Kunst, wie sie die letzten Anhänger des Präraphaelismus, Morris und Burne-Jones vertreten haben, war aber ursprünglich nichts zu spüren — gerade den sentimentalen Manierismus so vieler unter den letzten Schöpfungen von Burne-Jones hätten die ersten Präraphaeliten bekämpft. Diese letzte Richtung hat Ruskin später (in seinen Oxford-Vorlesungen »The Art of England«) zusammengefasst unter dem Namen mythic schools — er begreift darunter Burne-Jones und Watts — und den realistic schools — Rossetti und Hunt — direkt entgegengesetzt; als dritte Gruppe hat er dann die classic schools — Leighton und Alma Tadema — aufgestellt. Das älteste Programm hat Michael Wilhelm Rossetti einmal fixiert: erstlich eigene Ideen auszudrücken zu haben, zweitens die Natur so aufmerksam zu studieren, dass man imstande ist, diese Ideen auszudrücken, drittens mit allem zu sympathisieren, was unmittelbar und ernsthaft und innig in der früheren Kunst ist, und das auszuschliessen, was konventionell und sich selbst zur Schau stellend und was Routine ist, und endlich und vor allem immer nur das Vollendetste hervorbringen zu wollen.

Jene erste Forderung des sorgfältigen Herausarbeiten des Details, wie sie Ruskin aufgestellt, sollte eben immer nur der Weg sein, nicht das Ziel. Holman Hunt, der wohl am besten Zeugnis abzulegen berufen sein dürfte über das, was er mit seinen Mitarbeitern in jener kampfesfrohen Jugend erstrebt, hat im Jahre 1886 in einer Reihe von Aufsätzen über die Brüderschaft in der Contemporary review, die die lauterste Quelle über jene Bewegung darstellen, selbst ausgesagt, dass diese minutiöse Ausarbeitung der ersten Werke eben nur gefordert worden sei, um Hand und Auge des jungen Künstlers auszubilden; »nie würden sie der Meinung gewesen sein, dass diese Methode in reiferem Alter aufgeben weniger Präraphaelit sein hiesse.« Aber neben dieser Detailmalerei war von Anfang an und gerade wieder durch Ruskin die höchste Originalität der Gebärden und der bis zum äussersten gesteigerte Ausdruck der Köpfe verlangt worden; auch hierin hiess es neu, originell sein und vor allem wahr. Es ist bezeichnend, dass das Wort Sincerity dasjenige ist, dem wir am häufigsten bei Ruskin und in den Äusserungen der Bruderschaft begegnen. Die Sachen nehmen und so darstellen, wie sie sich am wahrscheinlichsten zugetragen haben, und nicht nach konventionellen Kunstregeln komponiert. Rossetti's zweites grosses Bild vom Jahre 1850, »Die Verkündigung«, (jetzt in der Tate-Gallery) hatte Ruskin gerade wegen dieses Bruches mit der ikonographischen

Tradition gefeiert. Aber bei jenem krampfhaften, fast angstvollen und schmerzhaften Streben nach Ausdruck, nach der höchsten Steigerung der Andacht, der Teilnahme, der Innigkeit, wie es in Millais' erstem Werk vor allem lebt, war doch nur Hunt stehen geblieben, Rossetti und die um ihn strebten nach einer eigenen schönheitsvollen Kunst, die ganz neue Stimmungswerte bringen sollte — auch hier sollte im Inhalt das Neue, Individuelle, Poetische den alten banalen und abgegriffenen Stoff ersetzen. So ist es auch hierin eine Ablösung von dem alten, »eine heftige und zugleich wohlthuende Reaktion gegen die geistige Unthätigkeit zu Gunsten neuer Empfindungen und Ideen« — wie Philipp Gilbert Hamerton den Präraphaelismus genannt hat.

Und auch hier, in dem Bestreben, den neuen Empfindungen künstlerischen Ausdruck zu geben, schritt Ruskin seinen neuen Freunden zur Seite, zumal als er seit 1853 mit Rossetti in ein ganz persönliches Freundschaftsverhältnis getreten war. Die Verehrung für die Bibel, für Dante und Keats einte den Maler und den künstlerischen Kritiker. Gerade in der Zeit, als Rossetti den ersten Traum Dante's schuf, war diese Freundschaft und das gegenseitige Geben und Nehmen am lebendigsten. H. C. Marillier, der im vorigen Jahr dem Künstler Rossetti in seiner grossen Biographie ein würdiges Denkmal gesetzt hat, nennt Ruskin keinen gewöhnlichen Freund, sondern eine wunderliche Mischung von Patron, Freund und Mentor. Die Briefe Ruskin's an Rossetti, die Dante Gabriel's Bruder, Michael William, in seiner Briefsammlung, die Ruskin's Freund George Allen (Ruskin, Rossetti and Pre-Raphaelitism) mitgeteilt haben, bieten ein anschauliches Bild von dieser Freundschaft, von dem Feuereifer Ruskin's, den Maler immer aufs Neue anzustacheln, von seiner Herzensgüte — und auch von seiner vornehmen Generosität im Geben. An die Stelle des älteren Dreigestirns trat dann langsam ein jüngeres — Burne-Jones, Morris, Swinburne — einer ein ganzer Künstler, einer ein ganzer Dichter und der mittlere halb Künstler, halb Dichter. Die ganze äussere Stellung der Präraphaeliten hatte sich unterdessen rasch verändert. Nicht nur Coventry Patmore, der älteste Freund, der schon für The Germ poetische Beiträge geliefert hatte, auch Carlyle, Tennyson und endlich selbst Dickens, einst der heftigste Gegner, hatten Ruskin zugestimmt, und F. G. Stephens, der mit zur ältesten Gruppe der Präraphaeliten gehörte, hatte den Pinsel mit der Feder vertauscht und war erster Kunstkritiker an der Times geworden. Stephens, der Doyen der englischen Kritiker, hat seitdem mit Ruskin zusammen und über Ruskin hinaus die Sache des Präraphaelismus und der ganzen breiten Künstlerschar geführt, die sich auf jene stützten. Der Name jenes poetisch-kritischen Journals »The Germ« war wirklich glücklich und prophetisch gewählt — es liegt hier der Keim für die ganze moderne englische Malerei — nach Walter Crane's Wort der Ursprung der ganzen heutigen Renaissance der englischen Kunst. —

Ruskin's litterarische Wirksamkeit zerfällt ganz von selbst in zwei grosse Abschnitte. Das Jahr 1860 bildet die Grenze. Im ersten ist er Ästhetiker, Kritiker, Kunsthistoriker, im zweiten Nationalökonom, Sozialreformer. Die Auslassungen über künstlerische Dinge spielen in jener zweiten Periode nicht mehr die Hauptrolle — wo sie auftreten, werden sie sozialen Fragen untergeordnet.

Seine grossen Hauptwerke fügen sich von selbst ineinander, gehen auseinander hervor. Die ganze erste Periode wird bestimmt durch das langsame Fortschreiten der Modern Painters. Es will mir fast unmöglich scheinen, dass man eine ganz klare und knappe Analyse hiervon geben kann. Ruskin hat eben alles hier ausgesprochen, was er in diesen Jahren zu sagen hatte. Das Buch ist »den Landschaftsmalern Englands gewidmet von ihrem wahrhaften Bewunderer«. Aber es ist nicht nur eine Verteidigungsschrift der naturalistischen Landschaftsmalerei, es ist zugleich ein Lehrbuch der Landschaftsmalerei. Ruskin wollte die Maler lehren, »die Natur um sie zu malen mit Hilfe der modernen Naturwissenschaft«. Und dazu giebt er diese eindringlichen Analysen der Bergformen, der Wolkenformen, der Wellenbildungen, diese botanischen und geologischen Abhandlungen mit ihren endlosen Unterabteilungen und Definitionen. Er will die Maler und er will seine Landsleute diese Natur erst sehen lehren, und so werden diese Bände zugleich zu einem hohen Liede der schönen Natur, der Landschaft, der englischen Landschaft. Er will zeigen, wie innig die Liebe zum Naturschönen mit der geistigen Gesundheit eines Volkes zusammenhängt. Die Hingabe nicht nur des Künstlers, auch des Menschen an die Natur als die dauernde notwendige Grundlage einer grossen Kunst, aber auch als der dauernde Jungbrunnen der Volksgesundheit. Die Kapitel über die Liebe zum Gebirge und die Stimmungen in der Alpenwelt, über den sittlichenden Einfluss der Landschaft in den letzten Bänden, ganz erfüllt von frischer Luft, durchpulst von Leben und Bewegung, mit ihrer fast fanatischen Liebe zur Natur, gehören zu dem Glänzendsten, was Ruskin geschrieben — sie sind mir lieber und wertvoller als seine allgemeinen Untersuchungen über Schönheit und Macht mit ihrem ästhetischen Formalismus.

Neben den Modern Painters gehen in diesen zwei Jahrzehnten noch zwei Hauptwerke her — die Seven Lamps of Architecture und die Stones of Venice. Daneben freilich noch eine Fülle von Einzelpamphleten und Flugschriften, die schon genannte über den Präraphaelismus (1851), eine Serie von Vorlesungen über Architektur (1853), die Elemente des Zeichnens (1857), zwei Vorlesungen über Kunst in ihrer Anwendung auf Dekoration und Fabrikarbeit (1859):

Die »Seven Lamps of Architecture« erschienen 1849. Das Buch wuchs aus den Vorbereitungen zum dritten Band der »Modern painters« hervor — aber der Autor hat es dann aus dieser grossen Encyklopädie herausgeschnitten und auf eigene Füsse gestellt. Er will zeigen, wie die Architektur das Medium oder die Lampe ist, in deren Flammen die Leidenschaften und Tugenden eines Volkes sich enthüllen, wie seine

Politik und seine Geschichte, sein Glaube und sein soziales Leben in Tempel und Palast, in Markt und Haus sich aussprechen. Es mögen apokalyptische Erinnerungen gewesen sein, die ihn die Siebenzahl der Lampen wählen liess: die Lampen des Opfers, der Wahrheit, der Macht, der Schönheit, des Lebens, der Erinnerung, des Gehorsams. Das zweite Kapitel ist vielleicht das gewaltigste mit seinem Ruf nach Wahrhaftigkeit in der Architektur, mit der Verdammung alles Verlogenen in der Konstruktion, im Material, im Schmuck, mit seiner grimmigen Feindschaft gegen alle Surrogate, alle Verkleidungen, alle Überkleisterungen, und dem Nachweis, dass alle grosse Architektur zumal die Ehrfurcht vor dem Material gehabt. Und das letzte Axiom, in dem die ganzen Ausführungen gipfeln, ist das: »dass die Architektur eines Volkes nur gross ist, wenn sie ganz allgemein und so befestigt ist wie eine Sprache — und wenn provinziale Unterschiede des Stiles nichts mehr sind als eben so viele Dialekte.

Die drei Bände der »Stones of Venice«, die von 1851 bis 1853 erschienen, führen diese Leitsätze an dem Beispiel der Architektur und der ganzen geschichtlichen Entwicklung von Venedig aus. Zunächst stellen die drei Bände eine vollständige Geschichte der ganzen baulichen Entwicklung von Venedig dar und eine Analyse aller Einzelformen. Der erste Band giebt eine Art Morphologie der sämtlichen architektonischen Details, erläutert durch eine ganze Fülle von Tafeln und Textabbildungen, auf denen Ruskin selbst schematisch die Ausbildung der einzelnen architektonischen Glieder und Ornamentmotive vorführt. Ist der erste Band das Vokabular, so sind die beiden folgenden die Grammatik. Der zweite giebt die Entwicklung der byzantinischen und gotischen Baukunst in Venedig, der dritte die der Renaissance. Ruskin zerlegt erst die Architektur in ihre einzelnen Bestandteile und schafft dann vor unseren Augen die steinerne Welt Venedigs von Neuem.

Aber dies ganze Sichversenken in den Werdeprozess der venetianischen Baukunst führt den Autor doch nur wieder dazu, seine Theorie von der Einheitlichkeit jeder grossen Architektur und ihrem inneren Zusammenhang mit der Grösse eines Volkes zu entwickeln, und das leidenschaftliche Schlusskapitel zum dritten Bande zieht in prophetischem Tone die Folgerung: dass die venetianische Baukunst nur so lange innerlich gesund war, als Venedig stark, gläubig, abgeschlossen auftrat, und dass die letzte Grundlage der Wahrhaftigkeit und Echtheit der Schönheit und der verständnisvollen Durchführung aller Details das soziale Leben und die ganze äussere Lage, die Gesundheit der beteiligten Arbeiter aller Art sei. Das ganze ist ein Appell an England — »Predigten in Stein« hat Carlyle das Buch genannt.

Die Anwendung dieser Gesetze auf englische Verhältnisse bringt Ruskin erst nach einer Pause von mehr als fünfzehn Jahren — in den fünf Bänden seiner Lectures of art, in denen er seine in den Jahren 1870 bis 1873 in Oxford gehaltenen Vorlesungen über künstlerische und ästhetische Fragen sammelte. Da sind Aratra Pentelici — sechs Vorträge über die Elemente der Plastik, mit kühnen Gegenüberstellungen von antiken und später selbst modernen Werken, so wie sie Viollet-le-Duc ursprünglich im Musée de sculpture comparée geplant hatte, dann »The Eagle's Nest«, über die Beziehungen der Naturwissenschaften zur Kunst, und endlich Val d'Arno, über die ältere toskanische Kunst als die Vorstufe zur grossen florentiner Kunst und als die Quelle ihrer Kraft. Eine Ergänzung dazu bilden die köstlichen Mornings in Florence, eine Art empfindsamer Führer auf einsamen Wegen durch die Arnostadt. Und später folgt dann The Art of England, eine Revue über die zeitgenössischen Meister von Rossetti und Hunt bis auf Kate Greenaway. Und was er auch behandelt: attische, florentinische, englische Kunst — immer ist die Grundströmung die Lehre, dass jede grosse Kunst nur in einem innerlich gesunden Staatsleben erblühen könne und dass vor allem die Künstler selbst Licht und Sonnenschein brauchen. —

(Schluss folgt im nächsten Hefte.)

EIN BOTTICELLI ZU MONTELUPO.

IN Montelupo am Arno, nicht fern von Empoli befindet sich in der Kirche S. Giovanni Evangelista ein Altargemälde, welches schon von altersher dem Dom. Ghirlandajo zugeschrieben wird. Schon 1839 wird es mit dieser Bezeichnung angeführt in dem Dizionario della Toscana von Repetti, und unter dem Namen Ghirlandajo ist es kürzlich von Alinari (Nr. 21 443) photographiert worden. Es genügt nun, einen einzigen, selbst flüchtigen Blick auf die Photographie zu werfen, um jeden, der einige Kenntnis von den Eigentümlichkeiten der verschiedenen Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts hat, zu überzeugen, dass es sich um ein Werk von ganz Botticelleskem Gepräge handelt, welches gar keinen Zusammenhang mit Ghirlandajo hat.[1])

Das Gemälde stellt eine thronende Madonna, die das Jesuskind trägt, und vier Heilige dar, zur Rechten

1) Ich wüsste nicht, dass die moderne Kritik dieses Werk erwähnt hätte: es wird nicht in der letzten Ausgabe des Cicerone angeführt, ebensowenig in den zahlreichen Studien über Botticelli oder Ghirlandajo, die zu meiner Kenntnis gelangt sind.



Thronende Madonna von Sandro Botticelli.
Montelupo, S. Giovanni Evangelista.

Johannes den Evangelisten[1]) und den heil. Rochus, zur Linken den heiligen Lorenz und Sebastian. Die Predella enthällt 5 Medaillons, in denen Christus im Grab und verschiedene Heilige dargestellt sind, ferner zwei Szenen aus dem Leben des heiligen Lorenz und Grottesken, welche den von den Medaillons frei gelassenen Raum ausfüllen.

Die Typen der Dargestellten, die Zeichnung der Hände, die Stellung der Figuren sind ganz nach Botticelli's Art und haben den Charakter der Werke, die man gewöhnlich der Periode der Reife des Meisters, von 1480—1500, zuspricht. Die Jungfrau erinnert stark an die Maria zwischen den beiden heiligen Johannes des Berliner Museums und an die thronende Madonna zwischen vier Engeln und sechs Heiligen in der Akademie zu Florenz. Die ganze Stellung des segnenden Kindes auf diesem letzten Bilde, finde ich auf dem Gemälde von Montelupo wieder. Der heilige Lorenz ist fast identisch mit demjenigen des, der Schule Botticelli's zugeschriebenen Bildes in den Uffizien, welches die thronende Madonna und sechs Heilige darstellt. Endlich entspricht die Geste einer Gestalt auf dem Martyrium des heiligen Lorenz (Predella) genau derjenigen des Königs auf der »Verläumdung«. Es ist schon etwas Verrenkung in der Stellung des heil. Johannes, und besonders in der Predella findet sich dieselbe Art von Geziertheit der Bewegungen, welche das Gleichgewicht auf den Bildern Botticelli's aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts zu beeinträchtigen pflegt.

Die Farbe ist sehr verdorben durch Übermalungen (besonders grob an einigen Stellen) und es ist bei dem jetzigen Zustand des Bildes nicht mehr möglich, ihren einstigen Wert abzuschätzen.

Es hat wenig Wahrscheinlichkeit, dass das Gemälde von Botticelli's eigener Hand ist, die Arbeit ist etwas nachlässig und zu flüchtig, das Antlitz der Jungfrau hat zu wenig Ausdruck. Die Figur des heil. Sebastian ist eine der interessantesten, das Gesicht hat etwas Weibliches, ein wenig melancholisch, verwandt mit gewissen Engeln des Meisters. Die Hände haben nicht ganz das persönliche Leben, das Botticelli ihnen sonst verleiht. Doch kann man jedenfalls das Werk als dasjenige eines guten Schülers betrachten, der unmittelbar durch den Meister inspiriert wurde und vielleicht unter seiner Leitung arbeitete.

Ich bin nicht in der Lage gewesen, Dokumente aufzufinden, die mir erlaubten, den Zeitpunkt genau festzustellen, in welchem das Bild gemalt worden ist, und den Künstler, bei dem es bestellt wurde.

Florenz, Okt. 1899. *Jacques Mesnil.*

1) Johannes der Evangelist ist in einer ungewöhnlichen Stellung, das Evangelium niederschreibend, wiedergegeben. Seine Anwesenheit könnte zu der Voraussetzung führen, dass das Bild für dieselbe Kirche gemalt worden wäre, in der es sich gegenwärtig befindet. Diese Kirche, S. Giovanni Evangelista, ist im vorigen Jahrhundert erneuert worden; es ist möglich, dass sie zu dieser Zeit Werke, die aus anderen Kirchen stammten, geerbt hat, vornehmlich von S. Ippolito in Val di Pesa.
(Cf. Repetti op. cit. Artikel Montelupo.)

DER WIENER KONGRESS[1])

VON HANS W. SINGER, DRESDEN

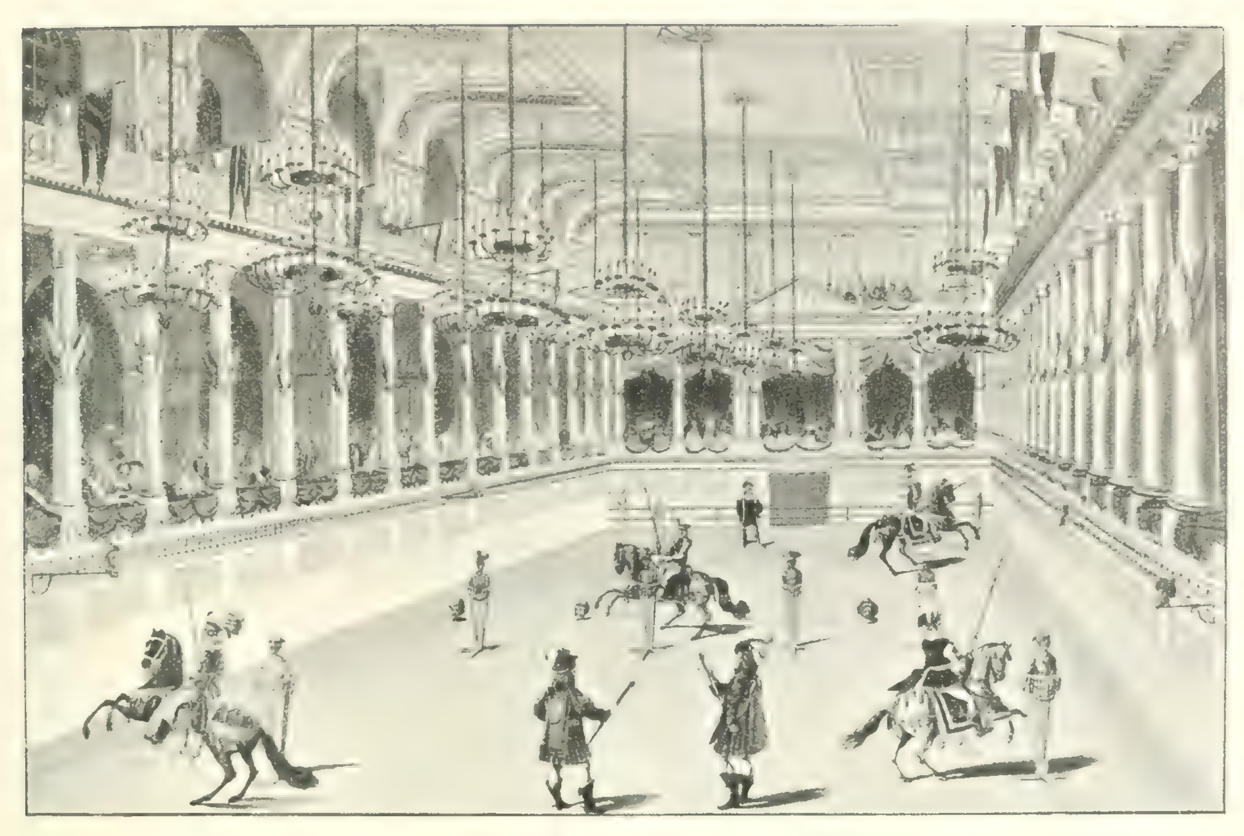
WOHL hat die grosse Revolution die alte Pracht gebrochen. Wohl hat sie zunächst die Centralisation des Reichtums aufgehoben, dadurch der Kunst den Nährboden genommen und so den Sinn für Schönheit verkümmern lassen, an dessen Stelle nun die Verehrung des Zweckmässigen trat! Aber einer alten Herrlichkeit hat sie mit ihrem Aufschwung des vierten Standes nichts anhaben können — der Gesellschaft.

Es ist, als ob das rohe Eindringen der Massen in die Weltgeschichte nur noch zu einer grösseren Abschliessung geführt hätte: als ob die Kreise, die von jeher auf das Volk herabsahen, jetzt, da es ihnen so viel von ihrer äusseren Macht entwunden, erst recht die Annäherung scheuten.

Die Gesellschaft, — das ist der Ausschuss, das ist die vornehme Zurückhaltung, ist die Kaste. Wir kennen das heutzutage nur noch vom Hörensagen, — eine Gesellschaft in solchem Sinne giebt es nicht mehr. Heute haben die trübselige Wissenschaft und der steigende Verkehr nach und nach das erreicht, woran die brutale Kraft vor hundert Jahren scheiterte. Die Wissenschaft entheiligt alles indem sie es allen preisgiebt: dem Verkehr gelingt es immer mehr und mehr, alle Wege unseres Lebens zu nivellieren.

Die Eigner des Geistes, ehemals aufgewachsen in irgend einem echten Milieu der Gesellschaft, wenden sich, seit diese Stütze fehlt, an das Volk. Die Gesellschaft Elisabeths konnte einen Shakespeare, die Louis le Grands einen Molière tragen, nun erleben wir es, dass ein Dramatiker den Frack heute zur Première in Berlin, morgen in Wien anzieht, und womöglich in derselben Woche damit zur gleichen Gelegenheit nach Köln oder Frankfurt reist! Der Sozialismus des Geistes ist schon angebrochen. Jeder »Fortschritt im Interesse der Gesamtheit«, jede Verflachung und neue Bequemlichkeit, wird mit Jubel begrüsst. Die einstige Vielseitigkeit des menschlichen Lebens schwindet immer mehr zusammen, bis nur noch die braven,

1) Der Wiener Kongress: Kulturgeschichte, Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe, Theater und Musik in der Zeit von 1800 bis 1825. Mit Beiträgen von Bruno Becker etc. unter Redaktion von E. Leisching: Wien, Artaria & Co. 1898. Gr. 4°.



Das Karussell in der Hof-Reitschule. Aus »Der Wiener Kongress«.



Kaiserin Elisabeth von Russland, nach Heinsius.
Aus »Der Wiener Kongress«.



König von Rom, von Constantin, nach Gérard.
Aus »Der Wiener Kongress«.

allgemeinverständlichen Meter, und Liter, und Mark, und Pfennige übrig bleiben werden. Für das Volk thut man gern alles: es kann ruhig der Zukunft entgegen sehen. Die Weltsprache wird ja wohl auch noch kommen. — — —

Vielleicht kann man den Wiener Kongress eine Art Höhepunkt, ein letztes Aufflackern der alten Gesellschaft nennen, ehe die trockenen Feinde sie erstickten. »Weder die Beschlüsse des Kongresses« — schreibt Eugen Guglia, »noch der Gang der Unterhandlungen machen den vornehmsten Reiz dieser Versammlung aus, sie allein wären heute kaum noch imstande, ein allgemeines Interesse für sie zu erregen. . . . . Aber es ist eine andere Seite, von der aus betrachtet der Kongress auch heute noch ein unendliches Interesse gewährt. Das ist, so meinen wir, vor allem die Fülle persönlichen Lebens, die sich in ihm und um ihn bewegte. Aus den Protokollen und Denkschriften weht uns das nicht entgegen . . . . .« In dieser Weise den Charakter der damaligen Zeit, die intimen Neigungen und Gesinnungen der damaligen führenden Geister, festzuhalten und vor Augen zu führen, hat sich dieses prachtvolle Sammelwerk zur Pflicht gemacht, — und die schönste Aufgabe fiel Ludwig Hevesi zu.

Es sollten ja damals noch einmal die oberen Zehntausend über die Millionen entscheiden. Doch damit, mit dem »Weltgeschichtemachen« ohne Beihilfe des Volkes, war es nicht weit her, das empfand man auch und so kam es von selbst, dass die Angelegenheit in ein nochmaliges Erglänzen der alten Gesellschaft, in vielleicht den letzten grandiosen Cercle hinauslief.



Standuhr mit beweglichem Zifferblatte. Aus »Der Wiener Kongress«.

Dem köstlichen Reiz eines damaligen Memoirenwerks begegnen wir in den beiden Beiträgen Hevesi's, »Die Wiener Gesellschaft zur Zeit des Kongresses«, »Wien: Stadtbild, Festlichkeiten, Volksleben«. Er beherrscht den pikanten Stil der Andeutung; wir merken, er hat sich nichts weniger als ausgeschrieben, kaum einen kleinen Teil von dem gegeben, was er geben könnte, und man möchte von ihm über diesen Stoff eine umfangreichere Arbeit lesen können. Mit ziemlich dem gleichen Geschick behandelt Hugo Wittmann die Wiener Theater zur Zeit des Kongresses und Guglia dessen Fürsten und Staatsmänner. Auch Carl Masner weiss uns anregend über das Kostüm der Empirezeit zu unterhalten. Etwas weniger gelungen vielleicht ist Leisching's Einführung in die geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts. C. von Lützow's Kapitel über die hohe Kunst, einer des letzten Aufsätze des unlängst verstorbenen Wiener Kunsthistorikers, ist ebenfalls ein bischen trockener und lehrhafter als wünschenswert. Doch kommt das wohl daher, dass er, wie auch die anderen Schriftsteller, die einzelne Gebiete der Kleinkunst behandeln, immer ausgiebige Hinweise auf die 1896er erfolgreiche Kongressausstellung (die ja die Veranlassung zu unserem Werk abgab) einflechten.

Der Bilderschmuck des Bandes ist ungewöhnlich gut, gilt ja Wien in diesem Punkt mit Recht als die fortgeschrittenste Stadt auf dem Festland. Dort haben Angerer & Goeschl es fertig gebracht, Rasterdrucke mit vollständigem Papierweiss herzustellen. Bisher haftete an der Autotypie derselbe Hauptmangel wie an der Photographie. Sie setzte den Gesamtton des Bildes herab und schwächte die Gegensätze ab. Wenn man einen Strich auf weissem Papier repoduzieren wollte, so erschien der Strich dunkelgrau und das Papier hellgrau, da man das Netz nie ganz unterdrücken konnte. Das haben jetzt A. & G. geleistet. Einen Teil der Buchdruckclichés für dieses Werk haben sie geliefert. Ausgezeichnete Heliogravüren, auch farbige, wurden von Blechinger hergestellt: ebensolche Lichtdrucke in Farben von Löwy (letztere leider mit unechtem Plattenrand versehen). Den hervorragendsten Schmuck bilden vier Bildnisradierungen des Wiener Altmeisters William Unger, ganz prachtvoll (namentlich das vom Victor Grafen Fries) durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Farben gedruckt.

Das Werk kennzeichnet wirklich einmal ein im weiteren Sinne Deutsches Unternehmen, das zugleich populär und doch gut, doch künstlerisch vornehm ist.

BÜCHERSCHAU

Hans Thoma-Gemälde, herausgegeben von *Henry Thode;* Verlag von Heinrich Keller, Frankfurt a. M. 1900.

Am 2. Oktober des verflossenen Jahres feierte man in Frankfurt a. M. den sechzigsten Geburtstag von Hans Thoma zugleich als ein Abschiedsfest. Nach 22jähriger stiller aber bedeutungsvoller und unendlich reicher Thätigkeit in der alten Reichsstadt verliess der Meister diese, um, dem Rufe seines heimatlichen Landesherrn folgend, sich nach Karlsruhe in eine öffentliche Stellung zu begeben. Was für Früchte wird sein dortiges Lehramt zeitigen? Wird seine persönliche Art, die Natur zu schauen und wiederzuerschaffen im Bilde, wird sein »Stil« nun fortgepflanzt werden in einer Anzahl Schüler, die seines Genies sich nicht ganz unwürdig erweisen werden? Wir wissen es nicht; noch lässt sich nichts darüber sagen. Hängt dies ja doch nicht ab von der Grösse und Wahrheit seines Stils, auch nicht von seiner Lehrmethode, sondern von dem Wesen jener, die das hohe Glück geniessen werden, von ihm lernen zu dürfen. Eines vor allem werden diese besitzen müssen: Glauben! Aber nicht den Dogmenglauben, der ausser den überlieferten Regeln der Akademie oder den Manieren der »Clique« kein Heil in der Kunst kennt. Nein, einen ganz anderen Glauben! »Auch in der Kunst gilt der Satz der in der Religion das Entscheidende ist: Nicht durch die Werke, sondern durch den Glauben wird man gerecht! Nicht durch die Werke, sondern durch den Glauben gewinnt man die Erlösung«, so hat sich Hans Thoma selbst einmal geäussert. Und der Freund des Meisters, der Vorkämpfer seiner Kunst in den Zeiten der Anfeindung, Professor Henry Thode, erklärt uns diesen schlichten, tiefen Ausspruch im Hinblick auf den Meister selbst: »Wurzelt sein Schauen und Vorstellen in der Kraft seiner Gefühlsauffassung der Welt, durften wir diese Kraft als Hingebung der Liebe an die Welt der Erscheinungen bezeichnen, so ist uns nun längst bewusst geworden, dass mit der Liebe bei ihm der Glaube unlöslich verbunden, als ein Erfassen des Nichtwahrnehmbaren, des Wesens in aller Erscheinung! — Es ist die Verdeutlichung dieses Wesens in seinen Werken, die unser eigenes Wesen, unsere Seele, so stark ergreift, so wunderbar stimmt. Nun verstehen wir, was er gemeint, als er aussprach: Der Satz von der Rechtfertigung durch den Glauben gelte auch in der Kunst. Auch bei ihm sind die Werke nur die Früchte des Glaubens«. (Citat aus einem Vortrag, gehalten zum 60. Geburtstag des Meisters am 2. Oktober in Frankfurt a. M.: »Hans Thoma und seine Kunst«, gedruckt bei Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M. 1899.) Und wir anderen alle, die wir uns in der Kunst zu demselben Glauben bekennen, und die wir in den Schöpfungen Thoma's beseligende Zeichen und Unterpfänder der Wahrheit dieses Glaubens sehen und preisen, wir alle — und unsere Zahl ist ja jetzt gross — dürfen jenen Wenigen, die noch ferne stehen, zurufen: »Hättet ihr Glauben, so würdet ihr auch verstehen, verehren und lieben! Ja, wir dürfen so rufen, ohne Selbstüberhebung, ohne uns damit in das Stimmengewirr des modernen Kunstgetriebes zu mischen und ohne dass man uns als Parteigänger bezeichne. Denn dieser Glaube — so wird jeder zugeben müssen — ist keine Parteimeinung und sein Bekenntnis kein Feldgeschrei. Das Streiten für einen Künstler, so möchte uns dünken, hat wohl nur dann Berechtigung, wenn es gilt, diesem seinen Kampf um die äussere Existenz erleichtern zu helfen. Wenn der Schaffende sich in dieser Hinsicht durchgerungen hat, dann sollte alles Streitgetöse um ihn schweigen; denn dann bedarf es nichts anderes mehr als eben jenes »Glaubens«, und der wird nicht erzwungen. »Aus der Gemeinschaft des Gefühlslebens entsprungen, erhaben über alle egoistischen Bestrebungen, die der Tag, das Leben notwendig mit sich bringen, die entzweien und zum Kampfe führen, stellt die Kunst einen schönen Frieden, eine Harmonie her. Wir können durch sie erhoben sein in eine Region über allem Lieben und Hassen«, so sagte Thoma selbst bei Gelegenheit jener Geburtstagsfeier in einer unvergleichlichen Ansprache an seine Freunde, echten deutschen Künstlerworten (gedruckt als Anhang zu jener Rede Thode's; s. o.), aus welchen ich mich nicht enthalten kann, bei dieser Gelegenheit weiteren Kreisen noch einige Zeilen bekannt zu machen. Sie lauten: »Das Spiel des Künstlers, so sehr dem Traumleben verwandt, scheint uns auf einmal den Blick zu eröffnen in die geheimnisvollen Tiefen, in denen unser Dasein wurzelt. Wir ahnen dann vor den Werken der Kunst, dass hinter dem heiteren Kinderspiel ein tiefer Ernst steckt — und dass das, was Willkür schien, aus folgerichtiger Notwendigkeit hervorgeht — und wir empfinden diese notwendige Folge zumeist als Harmonie, als die Echtheit, die aller guten Kunst eigen ist. Wir fangen an zu glauben, dass da etwas von dem, was uns allen gemeinsam ist, etwas aus dem dunklen Grunde unseres Seins offenbar werden könnte. Freilich werden wir ja dadurch immer nur zum Ahnen kommen — aber wir sollen dies Ahnen nicht verachten, ist es doch der liebliche Vorbote unseres Glaubens, der ja ebenso aus der Gemeinsamkeit des Gefühlslebens seinen Ursprung hat«.

Besser als eigene Betrachtungen über die Bedeutung Hans Thoma's, so scheint mir, werden diese tiefen Worte über das Wesen der Kunst, welche der Künstler in jener Rede sprach, — in der er in schlichter deutscher Künstlerweise die ihm bereitete Feier als ein der Kunst im allgemeinen und unpersönlichen Sinne geltendes Fest angesehen wissen wollte — geeignet sein, das Interesse für eine Publikation zu erwecken, auf welche die Leser nachdrücklich zu verweisen der Zweck dieser Zeilen sein soll. Professor Thode beschloss aus Anlass jenes Festes, das ganze riesengrosse Werk des Meisters in einer umfassenden Sammlung guter Reproduktionen zu veröffentlichen. Die beiden ersten Mappen dieses »dem Meister zum 60. Geburtstag« gewidmeten Werkes liegen nun vor, begleitet von einer Einleitung, in welcher der Herausgeber noch einmal in bekanntem warmen Tone und mit ernster, tiefgedachter und -gefühlter Begründung von seinem Bekenntnis und seiner Glaubenserkenntnis in Betreff des Thoma'schen Genies Zeugnis ablegt. Aus praktischen Gründen soll die Reihenfolge der zu reproduzierenden Bilder nach ihren augenblicklichen Aufbewahrungsorten getroffen werden. Mit den Werken, die in Frankfurter Besitz sich befinden, ist der Anfang gemacht worden. Wenige, aber treue, begeisterte und opferwillige Freunde, die sich der Meister bei seiner Niederlassung in Frankfurt gewann, haben sich von den Zeiten der Not, der Verkennung und der Anfeindung an bis jetzt unbeirrt und hilfreich vieler seiner Schöpfungen angenommen; in ihrem Besitz befinden sich jetzt die reichhaltigsten Sammlungen Thoma'scher Werke. Als dann Anerkennung und Erfolg sich einstellten, da zögerte weiterhin eine Anzahl wohlhabender Frankfurter nicht, sich

Werke des bedeutenden Mitbürgers zu erwerben, so dass die beiden vorliegenden ersten Mappen allein die stattliche Zahl von 150 Blättern nach Bildern in Frankfurter Besitz enthalten. Obgleich nun diese 150 Blätter schon eine Fülle der verschiedensten Eindrücke Thoma'scher Kunst gewähren, obgleich jedes derselben uns Neues und Eigenartiges zeigt und obschon wir an Hand derselben einen guten Begriff von der künstlerischen Entwicklung Thoma's erhalten (von 1866—1898 ist fast jedes Jahr mit mehreren Schöpfungen vertreten), so giebt uns, wie die Einleitung auch bemerkt, diese erste Sammlung in der That noch nicht einmal einen allseitigen Einblick in das Schaffen dieses seltenen Künstlers. Mit Spannung darf deshalb den weiteren Mappen entgegengesehen werden. — Auf einzelne der erschienenen Blätter näher einzugehen, würde hier zu weit führen. Nur sei erwähnt, dass wir Thoma auch als Freskomaler kennen lernen: wir finden Reproduktionen nach Wandbildern aus dem »Ring des Nibelungen«, 1882 in einem Frankfurter Privathaus gemalt, dann nach solchen im »Restaurant zum Kaiser Karl« (gemalt 1887) und nach humorvollen, phantastischen, an Dürer's Randzeichnungen erinnernden Deckengemälden im »Café Bauer« (1886), wo übrigens, nebenbei gesagt, die Wandbilder von Thoma's Hand schon seit längerer Zeit unsichtbar sind, weil — Malereien Anton von Werner's darüber angebracht wurden. Die Photogravüren der Publikation selbst sind ganz vorzüglich gelungen. Hervorgehoben zu werden verdient, dass trotz der Güte und schönen Ausstattung der Verleger einen für solche buchhändlerische Unternehmungen verhältnismässig billigen Preis angesetzt hat, so dass man eine weite Verbreitung des Werkes, das geeignet ist, Thoma's Kunst in immer weitere Kreise zu tragen, erhoffen darf. Alle Verehrer dieser Kunst werden wünschen, dass die Herausgabe weiterer Mappen recht bald ermöglicht werden kann. Vor allem aber werden sie wünschen, dass dem Meister selbst nach seiner fruchtbaren Schaffensperiode in Frankfurt a. M. noch eine recht lange derartige in Karlsruhe folgen wird.

Dr. Alfred Peltzer.

»The National Gallery«. Edited by Sir E. Poynter, Director. Vol. I. II. London. Cassell & Co.

Die meisten der grossen kontinentalen Galerien besitzen illustrierte Kataloge, die zu verhältnismässig niedrigen Preisen zu haben sind. Nur die englische »National-Gallery« stand bisher ziemlich vereinzelt ohne ein solches Werk da, wenigstens insofern, als kein amtlicher illustrierter Katalog vorhanden war. Die für offizielle Arbeiten bestehende Druckerei erhielt seiner Zeit einen solchen Auftrag, aber dies Buch fiel so dürftig aus, dass weder Fachleute noch Liebhaber es ihrer Bibliothek einreihen wollten. Endlich gelang es nun der Verwaltung des Museums durch obengenannte Privatfirma ein so ziemlich allen berechtigten Anforderungen genügendes Werk herzustellen. Die beiden vorliegenden Bände (Royal-Oktav) reproduzieren die fremden Schulen. Ein dritter Band, der sich sowohl mit der altenglischen Schule in Trafalgar-Square, wie auch mit der modernen Malerei Englands in der staatlichen, sogenannten »Tate-Gallery« befasst, wird im Herbst erscheinen. Die gesamte Serie kostet 150 Mark. Dieser hohe Preis bildet leider das »Aber« und jedenfalls den wunden Punkt des ganzen Unternehmens. Ein Beweis dafür, dass dies Werk einzig und allein in den Bibliotheken reicher Leute Unterkunft finden dürfte, liegt schon in der verhältnismässig geringen Auflage, welche nur 1000 Exemplare stark ist. Der kritische Text wurde von Sir Edward Poynter, dem Direktor der »National-Gallery«, verfasst. Jedes im Institut vorhandene Bild gelangt zur Wiedergabe. Es findet also keine Auswahl für die Zulassung zur Illustration statt, vielmehr soll der Grundsatz zur Geltung kommen: Wenn überhaupt ein Gemälde für die Galerie gut genug ist, so soll es auch gut genug zur Reproduktion sein. Als ein Illustrationsfehler muss es bezeichnet werden. das der Masstab der Photographien zu sehr wechselt, und infolgedessen leicht irrtümliche Ansichten über die wahren Grössenverhältnisse der Originale entstehen. Dagegen gewährt der Katolog den Vorzug, den Text dem Bilde in allen Fällen genau gegenüber zu finden, so dass der Leser nicht nötig hat, das betreffende Blatt zu wenden. Der Katalog ist nach den Namen der Maler alphabetisch geordnet. In der Hauptsache ist der bisherige Text des nicht illustrierten Katalogs für die neue Arbeit beibehalten worden, mitunter wurde jedoch gekürzt oder auch manches ganz fortgelassen. Sir E. Poynter hält nach wie vor daran fest, in der »Virgin of the Rocks«, das Originalwerk Lionardo's zu besitzen. In der Einleitung bemerkt Sir E. Poynter: »So prachtvoll die Galerie auch ist, so besitzt sie doch keinen Dürer, keinen Fra Bartolommeo und Watteau.« Hinsichtlich des letzteren wird durch die Eröffnung der »Wallace-Sammlung« bald Wandel geschaffen werden. Der Direktor hätte hinzufügen können, dass kein Damen- oder Kinderporträt von van Dyck, und kein wirklicher guter Frans Hals in dem Institut vorhanden ist. Bei dieser Gelegenheit dürfte es am Platze sein zu erwähnen, dass das Werk »*The National-Gallery«, Part. I u. II. Berlin. Photographic Company,*« hier in London die uneingeschränkteste Anerkennung findet. Mr. S. A. Strong, Bibliothekar des Hauses der Lords, schrieb den bezüglichen Text.

C. v. Schleinitz.

KLEINE NOTIZEN

Durch ein Versehen ist folgende zu dem Aufsatz »Matielli, der Bildhauer Chiaveri's« gehörige Notiz im vorigen Hefte nicht zum Abdruck gelangt: Die Abbildungen No. 6—13 sind nach Clichés hergestellt, die für das Inventarisationswerk des Königreichs Sachsen geschaffen und vom Kgl. Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts gütigst zur Verfügung gestellt worden sind. Der Bearbeiter dieses Werkes, Herr Prof. Cornelius Gurlitt hatte die Freundlichkeit, die Überlassung der Clichés an massgebender Stelle zu vermitteln.

Die von *Max Klinger* zu einigen Brahms'schen Kompositionen gezeichneten Titelblätter werden von der Verlagshandlung (M. Simrock in Berlin), um vielfach geäusserten Wünschen von Sammlern entgegenzukommen, von jetzt ab *auch einzeln* zum Preise von M. 8.— abgegeben (siehe Inserat).

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., in Leipzig.



Abendfrieden. Von Hans am Ende









Der Gläsersaal im Museo Poldi Pezzoli.

DAS MUSEO POLDI PEZZOLI IN MAILAND IN SEINER NEUEN UMGESTALTUNG

Von Dr. Gustav Frizzoni

In Italien giebt es mehrere künstlerische Stiftungen, welche von wohlgesinnten, vaterlandsliebenden Bürgern als selbständige Museen errichtet worden. Wir denken dabei an Anstalten wie das Museum des Fürsten Filangeri in Neapel, die Gründung Querini Stampalia in Venedig, die Galerie Brignole Sale in Genua, die Sammlung Buonarroti in Florenz u. s. w.

Diesem Bereiche gehört auch seit 1879 die Stiftung eines mailändischen Edelmannes an, als solcher allgemein unter der Benennung Don Giacomo Poldi Pezzoli bekannt. Mit seinem Vermächtnis hat es nun eine ganz besondere Bewandnis, insofern es sich um eine reich ausgestattete Wohnung handelt, die insgesamt, da der verstorbene Besitzer keine direkten Erben hinterlassen, als ein Muster von zusammenhängenden Räumen in verschiedenen Stilen und mit zahlreichen Kunstgegenständen mancherlei Art gefüllt, ihrem Ursprung gemäss erhalten werden soll. Da aber der Gründer der wertvollen Stiftung dieselbe mit einer jährlichen Summe zu ihrer Verschönerung und Erweiterung bedacht hatte, so musste nach Verlauf der Jahre das Bedürfnis entstehen, manche Änderungen darin vorzunehmen, damit die vermehrten Gegenstände in einer verständnisvollen Anordnung besser zur Geltung kämen. Die Gelegenheit dazu bot sich nach dem im vorigen Jahre erfolgten Tode des früheren Direktors, des gleichzeitigen Vorstehers der Breragalerie, Prof. Bertini. Derselbe, selbst ausübender Maler, zwar kein gelehrter Mann, aber mit viel Geschmack und Einsicht auch in Sachen der älteren Kunst versehen, war mehr darauf bedacht, der Wohnung seines verstorbenen Freundes und Gönners neue Kunstwerke zuzuführen, als sich mit einer angemessenen Aufstellung derselben zu beschäftigen. Es hatte sich folglich eine ziemlich unorganische Aufhäufung von Gegenständen gebildet, deren Zusammenstellung eine wechselseitige Beeinträchtigung verursachen musste. Diesem Übelstande abzuhelfen hat sich nun der neue Vorstand mit Anwendung besonderer Massregeln beflissen. Indem er bestrebt war, innerhalb der allerdings verhältnismässig beschränkten Räumlichkeiten Platz zu neuen Aufstellungen zu gegewinnen, wurde eine allgemeine Sonderung so viel als möglich vorgenommen. Sah man früher z. B.

Cranach's Bildnisse von Luther und seiner Frau auf derselben Stelle mit Heiligen von Bartolommeo Montagna, ja sogar mit einem ganz venetianisch cinquecentistischen Bonifazio zusammengestellt, kleine Niederländer mit Italienern aus verschiedenen Zeiten, desgleichen gar manche italienische Meister von gänzlich verschiedenen Richtungen beisammen, in einer Art Gedränge, (namentlich in den letzten Galeriezimmern) die im Kopfe der Besucher eine wahre Verwirrung hervorbringen musste, so dürfte die Wirkung der nunmehr ausgeführten neuen Anordnung als eine etwas vernünftigere und mehr harmonische anerkannt werden. Galt es doch vor allem den köstlichen Werken der Künstler vom 15. und von Anfang des 16. Jahrhunderts in abgesonderten Abteilungen den Vorrang zu geben, um statt dessen die mehr dekorativen Stücke den geringeren Räumlichkeiten zur Belebung anzuweisen. Es mussten also vor allem die ehrwürdigen Meister der am reichsten vertretenen lombardischen und venetianischen Schulen berücksichtigt und besser zusammengruppiert werden. Zu dem Zwecke wurde für die Glanzperiode der lombardischen Malerei eine beträchtliche Räumlichkeit verwendet, welche früher, wegen der vielen echten und fingierten Thüren fast unbrauchbar war, trotzdem sie sich durch zwei grosse Fenster eines trefflichen Nordlichtes zu erfreuen hat. An den Seiten der Fenster wurden nämlich zwei schiefe Holzwände angebracht, ähnlich wie dies in vielen Räumen der Berliner Galerie der Fall ist, und dieselben mit einer feinen roten Tapete bezogen, zur Aufnahme der Gemäldefolge von Foppa, Borgognone, Boltraffio, Solario, Luini u. a. m., so dass damit dem Beschauer seine Betrachtungen und Vergleiche erleichtert werden. Setzt er sich aber auf das bequeme Sopha, welches an der dunkleren Wand zwischen den zwei Fenstern aufgestellt ist, so hat er von dort aus den Überblick über das Ganze, auf die sich entgegenlaufenden Wände und die Schmalwand des Hintergrundes, wo zwei Gemälde von Gaudenzio Ferrari aufgehängt sind.



Madonna mit Kind und Lamm. Von Cesare da Sesto, Mailand. Museo Poldi Pezzoli.

Dass den vorzüglichsten Stücken das hellste Licht bestimmt worden, versteht sich von selbst. So erblickt man denn zuerst zur linken Seite das unvergessliche Meisterwerk des Andrea Solari, der dornengekrönte Christus. Ein anderes Juwel in der Mitte derselben Wand ist die dem Christuskind in vornehmer Haltung eine Blume darreichende Madonna von Giov. Antonio Boltraffio. Auf dieses, trotz einzelner Zeichnungsfehler höchst anziehende Werk, möchte ich im Vorbeigehen noch einmal die besondere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde lenken, insofern es, zugleich mit anderen Arbeiten des edlen Schülers von Leonardo recht bestimmt beweisen dürfte, dass auch die berühmte Lünette in Sant'Onofrio zu Rom, die Jungfrau mit dem, einen bejahrten Donator segnenden Christuskind auf keinen anderen Urheber als auf Boltraffio zurückzuführen ist. Da ich dies vor Jahren mit bezüglichen mehr als Worte sprechenden Abbildungen in dieser Zeitschrift auseinanderzusetzen versucht habe, so kann ich nicht umhin, hier meine Verwunderung auszusprechen, dass später in den neueren Auflagen von Burckhardt's Cicerone die Behauptung aufgenommen worden, das römische Wandbild sei dem Bramantino zuzuerkennen, wodurch es also von dem toskanischen Meister noch mehr entfernt würde, während doch das Gepräge Lionardo's oder wenigstens das seiner direkten Schule, wahrhaftig nicht darin geleugnet werden dürfte.

Wenden wir uns nach rechts, so strahlt uns vor allem beim Fenster ein allerliebstes Bildchen entgegen, das uns wiederum an Leonardo gemahnt, da die Kom-

position desselben direkt ihm entnommen. Beiliegende Abbildung, nach einer trefflichen Photographie von Anderson, erspart uns den Gegenstand weiter zu schildern. Die Gruppe, welche sich im lionardischen Bilde des Louvre mit drei Generationen etwas gar zu pyramidenartig aufbaut, ist hier günstiger auf zwei Personen beschränkt. Ob nun diese neue Aufnahme eines der zartesten Kunstmotive, denen man überhaupt begegnen kann, von dem raffiniertesten unter den Schülern des erhabenen Meisters herkomme, nämlich von Cesare da Sesto, wie allgemein angenommen wird, oder eher als das Gediegenste anzusehen sei, was von dem anderen Schüler, Gianpietrino, hervorgebracht ist, wie Morelli meinte, bleibt vielleicht ein durch weitere Vergleichsforschungen zu lösendes Problem. Die Landschaft weicht von der phantastischen des Louvrebildes ganz ab.

Es folgt nahe dabei eine andere herrliche Schöpfung aus dem goldenen Zeitalter, die von Bernardino Luini gemalte Jungfrau mit dem Kinde, von dem eine anmutige hl. Katharina den mystischen Verlobungsring empfängt. Nahe dabei noch ein vorzüglicher Luini, der kreuztragende Christus von der weinenden Mutter gefolgt. Dann aber, um nur das Vorzüglichste zu erwähnen, eine Zusammenstellung dreier edler Gemälde von dem bereits erwähnten Solari, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten und zwei Halbfiguren von Heiligen darstellend.

Als künstlerische Dekoration für das Bildergemach wurden drei alte vergoldete und mit Malereien gezierte Truhen in der Mitte der Wand aufgestellt. Unter diesen ragt bekanntlich diejenige hervor, welche zwei eingelegte Rundbildchen von Bartolommeo Montagna enthält mit köstlich naiven Motiven (Anspielungen auf Beispiele antiker Weiberkeuschheit), wie sie bei dergleichen Möbel gern gebraucht wurden.

Ganz anders als früher gestaltet sich sodann der letzte Galerieraum, ein gut beleuchtetes Kabinett, worin früher das Mittelmässige mit dem Besten aus den verschiedensten Richtungen aufgehäuft, man möchte fast sagen aufgespeichert war. Seine Bestimmung ist nun diejenige, in beschränktem leicht übersichtlichem Masse den anziehendsten Teil der kleineren Werke aus der venetianischen Schule zu beherbergen. Links vom Eintritt die Quattrocentisten, rechts das Cinquecento, mit anderen Worten, auf einer Seite sind Carlo Crivelli, Giov. Bellini, Cima da Conegliano, Mantegna, Bonsignori u. s. w. vertreten, auf der anderen aber Bonifazio, L. Lotto, Cariani, Marcello Fogolino u. a. m. Unter ersteren steht über alles erhaben, in der Mitte, das Madonnenbild von Andrea Mantegna, ehemals im Besitze von Giov. Morelli. Wenn wir dies hier abgebildet dem Leser vorstellen (Abb. 2), nach einer neuen Photographie von Alinari, so geschieht dies nicht nur des zarten gemalten Motives wegen, worin der Urheber sich selbst übertroffen zu haben scheint, sondern um den Liebhabern vom Kunstgewerbe ein Muster eines Rahmens aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zu bieten. Dabei ist zu bemerken, dass der Rahmen nichts als eine treffliche Nachahmung nach einem Modell ist aus dem verdienstvollen Werke *Le cornici italiane dalla metà del secolo XV allo scorcio del XVI*, welches der Antiquar M. Guggenheim beim Verleger Ulrich Höpli in Mailand publiziert hat.

Madonna mit Kind. Von Andrea Mantegna. Museo Poldi Pezzoli.

Noch soll hier erwähnt werden, dass während zu beiden Seiten der in der Mitte angebrachten Eingangsthür die zwei tüchtigen Figuren der Heiligen Paulus und Hieronymus von dem bereits genannten B. Montagna aufgestellt sind, der freie Raum darüber mit einem herrlichen Antependium (ursprünglich zu einem Altar gehörend) von rotem Sammet mit in Gold und Weiss gestickten Tauben gefüllt ist; letztere wie bekannt das Abzeichen der Bianca Maria, Gemahlin des Herzogs Franceso Sforza, in deren Zeit die kostbare Arbeit (Mitte des 15. Jahrh.) entstanden.

Desgleichen dienen jetzt dem vorangehenden Gemach zwei mustergültige Antependien oberhalb der Durchgangsthüren zur Zierde. Die Gemälde daselbst sind nach besonderen Kategorien gruppiert und nicht mehr so übertrieben zusammengedrängt. Unter den auf der Hinterwand angebrachten ältesten Stücken mögen ein paar seltene altveronesische Meister, in letzter Zeit vom Direktor Bertini erworben, hervorgehoben werden; neben den Fenstern aber hängen einige der beliebtesten Sachen, wie die merkwürdige Darstellung des Simson und der Delila mit der falschen Inschrift Victor Carpatius, im Grunde aber wohl auch ein veronesisches Werk, und wie der in diesen Malern wohlbewanderte Dr. J. P. Richter vorgeschlagen, am ehesten von Michele da Verona. Diesem gegenüber die anmutige Gestalt des jugendlichen Antonius mit der Lilie, ein nettes Kabinettstück von F. Francia, sowie ein kl. segnender Bischof vom seltenen Ferraresen Cosimo Tura, dessen Erwerb gleichfalls der Einsicht des verstorbenen Direktors zu verdanken. Dieses in der Erfindung, sowie in der Malerei kräftige Bildchen findet merkwürdiger Weise sein Gegenstück in einer Madonna mit gefalteten Händen, welche von Adolfo Venturi im Palazzo Colonna entdeckt und in sein von Anderson illustriertes Prachtwerk über die fürstlichen Kunstschätze Roms aufgenommen wurde. Neben diesen beiden kleinen Bildern sodann lässt sich ein grösseres gut betrachten, ein Werk, das den Kunstgelehrten immer noch als ein zu lösendes Problem vorliegt. Es stellt einen fast lebensgrossen stehenden dicken Mönch dar, das Gegenstück zu einem hl. Michael in London in der National Gallery. Dass nämlich der Stil des strengen Kirchenmalers Pier della Francesca in den beiden Bildern zu erkennen ist, wird wohl von jedermann eingesehn, ob sie aber samt dem monumentalen Altarbild in der Breragalerie (mit dem knieenden Herzog von Urbino) vom Meister selbst oder von einem Schüler und Nachahmer, als welcher Fra Bartolommeo Corradini gen. Fra Carnevale namhaft gemacht wird, herrühren, wird wohl schwer zu bestimmen sein, so lange man nicht eingehendere Kenntnis des letzteren besitzt.

Bei der Gelegenheit aber soll noch einmal betont werden, dass das reizvolle, von allen echten Kunstfreunden bewunderte, Profilporträt einer jungen Frau, welchem wir wie vorhin im grösseren Saale der Sammlung begegneten, nichts mit Piero, wie vom früheren Direktor angenommen wurde, noch mit seinen direkten Schülern zu thun hat. Eine raffiniertere Kunst ist darin unverkennbar, wie die eines Goldschmiedes, und da dürfte wohl nach meiner, auf Grund eingehender Vergleiche gewonnenen Ansicht, kein Name besser passen, als derjenige des fleissigen Antonio del Pollajuolo.

Die gründlichste Umgestaltung erhielt das Schlafzimmer des ehemaligen Besitzers. Da das Bett, nebst Zubehör in unheimlich erdrückenden schweren Formen gehalten, eine auf den Besucher nur verstimmende Wirkung auszuüben vermochte, wurde es in einem abseits gelegenen Depotzimmer untergebracht. So wurde für anderes Raum gewonnen, wie aus beiliegender dritter Abbildung ersehen werden kann, namentlich für einen reichhaltigen Glasschrank, gefüllt mit den verschiedenartigsten leicht hingehauchten Produkten der alten Glasfabriken von Venedig und Murano. Auf der Wand aber, an der das Bett mit seinem massiven Baldachin und andern Nebendingen stand, sieht man nun einen schön geschnitzten alten Schrank und drei Perückenporträts (das dritte sieht man auf der Abbildung nicht), von dem Bergamasker des 17. Jahrhunderts Fra Vittor Ghislandi (alias Frate da Galgario) kräftig hingemalt, welche sich dem barocken Stile des Zimmers geziemend anpassen.[1])

Das am edelsten konstruierte und gezierte Gemach ist der ehemalige Wohn- und Empfangssaal (Abb. 4, nach Anderson). Die einzige Neuigkeit darin ist, das vor den Kamin gestellte niedliche Flügelbild von Mariotto Albertinelli (datiert MD). Was die dem Kamin gegenüber im Ebanusgetäfel eingelegten fünf Gemälde mit religiösen Darstellungen betrifft, so durfte die gar zu willkürliche Benennung *Quintin Messis* (sic), welche früher mit weissen Elfenbeinbuchstaben oberhalb angegeben war, nicht mehr geduldet werden. Die Gemälde stammen wohl von einem nicht zu verschmähenden deutschen Meister (aus dem Rheinlande?) her, und eine genauere Bestimmung mag deutschen Kunstverständigen anheim gestellt werden.

In dem anstossenden Prachtsaal, dem sogenannten goldenen, wegen der gänzlich vergoldeten Decke, ist zu bemerken, dass manches Überflüssige was die schönen Teppiche an den Wänden nicht vollständig geniessen liess, davon entfernt und anderswo verwendet worden ist. So kann man jetzt den aufgehängten persischen Teppich — wohl der kostbarste Gegenstand des Museums — in seiner ganzen Pracht von der Decke bis zum Boden überschauen. Eine strengere Klassifizierung erhielten sodann in den Glasschränken die kleineren Kostbarkeiten, besonders alte Bronzen, Gläser, Emails u. s. w. nach Zeiten und Gattungen.

Um schliesslich für die vielen aus den verschiedenen Zimmern ausgeschiedenen Sachen Raum zu gewinnen, wurden folgende Massregeln getroffen: 1. In einer kleinen Enclave des goldenen Saales wurden die kleineren

1) Das auf einem Gestell stehende Bildnis des verstorbenen Don Giacomo Poldi, von Bertini, gehört eigentlich nicht genau an den Platz, wo es die Abbildung zeigt, sondern muss beträchtlich weiter nach links geschoben gedacht werden.

Bilder, hauptsächlich die wenig bedeutenden Niederländer und einige Deutsche untergebracht; 2. im Direktionsgemach die nicht beträchtliche Zahl moderner Gemälde; 3. in der ehemaligen Büchergalerie[1]), jetzt in drei Abteilungen gesondert, in der Mitte in günstigstem Lichte die beachtenswerte altflandrische Tapete, mit der Darstellung des Empfanges der Königin von Saba durch den König Salomo (gewirkte Arbeit gegen Mitte des 15. Jahrhunderts); an den beiden Enden des länglichen Lokales hingegen, in gehöriger Absonderung, der Bestand an Gemälden vom 17. und 18. Jahrhundert (grossartiges Bildnis eines Geistlichen von Ribera, Skizzen vom älteren und vom jüngeren Tiepolo, eine herrliche kleine Lagune von Guardi u. a. m.) Zur Verzierung des unteren Teiles der den Fenstern gegenüberstehenden langen Wand aber wurden die drei künstlerischen Truhen herbeigeholt, welche vorhin die Tapeten im grossen Saale unnützer Weise verdeckten; 4. in den Räumen des Erdgeschosses wurde eine grössere Zahl moderner Aquarelle aufgehängt und auf einigen Holzgestellen mehrere gute Bildnisgemälde aus den zwei letztvergangenen Jahrhunderten.

Dass ein so reiches Kunstmaterial, wie es die genannte Stiftung bietet, von den vervielfältigenden Künsten nicht unbenutzt bleiben sollte, versteht sich heutzutage von selbst; und es mag den dafür Interessierten willkommen sein zu erfahren, dass, nachdem in früheren Jahren die mailändische Firma Marcozzi vieles darin photographiert, in neuester Zeit eine gründliche Wiederaufnahme des Besten durch die Herren Alinari aus Florenz und Anderson aus Rom im Wettstreit mit vorzüglichstem Erfolge ausgeführt worden ist.

1) Die Bibliothek, nur aus einer beschränkten Anzahl älterer Bücher bestehend, worunter auch seltene und geschätzte Ausgaben vorkommen, wird gewöhnlich nicht benutzt, wird aber noch immer in einem geräumigen Zimmer im oberen Stock aufbewahrt.



Der schwarze Saal im Museo Poldi Pezzoli.



Werden. Von Carl Vinnen.

WORPSWEDE

VON PAUL WARNCKE

(Schluss.)

HANS AM ENDE'S Grösse liegt vor allem darin, dass er die ewige Schönheit der Natur möglichst wahr und treu schildert. Er sieht überall ein Bild, und fast jede seiner flott und breit gemalten Studien ist ein Bild. Aus seinen Werken leuchtet die herrliche Welt der lebendigen Farbe wie aus dem ruhevollen Spiegel eines tiefen, sonnigen Sees. Wohl weiss er düstere Töne so gut wie heitere anzuschlagen, aber immer sieht er die Schönheit der Welt in unverhüllter Reinheit und Feinheit. *Otto Modersohn* dagegen liebt das Weiche, Verschwommene; seine Kunst ist dem im Dämmerlicht des Waldes, in weltenferner Einsamkeit träumenden dunklen Weiher vergleichbar. Er sieht die Welt umwallt vom Zauberschleier der Phantasie, des Märchens, der Romantik. Er ist der echte Romantiker im Sinne Goethe's: »Das sogenannte Romantische einer Gegend«, sagt Goethe, »ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit, oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.« Wenn Hans am Ende der Maler des Tages ist, so ist Otto Modersohn der Maler der Dämmerung, der Nacht. Nicht des rein Äusserlichen wegen, weil er so viele Mondbilder gemalt hat, nein, weil aus seinen Schöpfungen so oft etwas Düsteres, Unheimliches, fast Gespenstisches raunt. Seine Bilder haben etwas unsäglich Anheimelndes für das deutsche Gemüt, in dem so tief die Liebe zum Märchen, zur Sage wurzelt. Es ist ein starker Zug in ihnen, der an Theodor Storm erinnert. Auch noch in anderer Hinsicht, auch insofern, als er mit voller Absicht immer nur gerade genug sagt, immer nur andeutet und den Genuss des Beschauers erhöht, indem er ihm die Möglichkeit des Nachschaffens giebt und dadurch ihn selbst zum Künstler erhebt.

Ein körperlicher Mangel kommt diesem Maler sehr zu statten: er ist ausserordentlich kurzsichtig. Infolgedessen sieht er in der That nur das Wichtige und Bedeutende umher, und so wird es ihm um so leichter, in seinen Werken auf das Detail zu verzichten und,

was ihre grosse Wirkung bedeutend erhöht, nur die Massen zu geben. Aber, wie ein das Schweigen des Abends fernher durchhallender Laut die weite Stille oft erst recht vertieft, so wird in Modersohn's Bildern der Eindruck der Einsamkeit zuweilen dadurch verstärkt, dass er mit flüchtigen Strichen irgend eine Gestalt andeutet. Ich habe ihn einen Romantiker genannt. Mit diesem Namen verbinden wir so leicht ein Sichverlieren ins Grenzenlose, Unendliche, Unfassbare. Das liegt ihm ganz fern. Er ist der Romantiker des Heide- und Moorlandes, in dem er lebt und das er liebt, kurz, der Romantiker des Lebens. Er geht nicht vom Romantischen aus und fügt das Leben hinein — er geht vom Leben aus und schmückt es mit dem vollen duftigen Blütenkranze der Romantik.

Auch seinem eigenen Dasein suchte er wohl solchen Schmuck zu verleihen. Damals schon, als er mit Mackensen im Hause der Frau Behrens wohnte — wie beschaulich verstand er sich das Leben zu gestalten! Eine Menge zierlicher Vögel teilten mit ihm die Stube; er legte Pflanzen- und Insektensammlungen an und suchte verständnisvoll Formen und Farben da, wo sie allein in unerschöpflicher Fülle zu finden sind, in der Natur. Er las alle möglichen und wohl auch unmöglichen Bücher und Schriften über Kunst und Kunstgeschichte, und in weltvergessenen Träumereien flossen ihm die Tage des Winters dahin. Und später, als er im Hause eines Klempners zwei kleine Stübchen bewohnte, da sass der Poet oftmals inmitten jener Reichtümer, Sammlungen und Vogelkäfige, Studien, Kunstwerke und Bücher in gemütlicher Enge und las, seine lange Pfeife rauchend, mit stillem Genuss die Werke irgend eines der neueren Dichter. Und welch eine Idylle, als er hier einmal krank zu Bette lag! Von ihm selbst, so erzählt einer seiner Freunde, war nichts zu sehen, als sein grosser roter Bart; sonst war alles weiss umher in dem niedrigen Zimmer, das Bett, die Wände, die Decke — aber durch die Wand war der grüne Epheu gewachsen, und über dem Bett nistete friedlich ein Schwalbenpaar, das durch das geöffnete Fenster hin und her in raschem Fluge zu Neste trug. —



Im jungen Holze. Von Carl Vinnen.

Ja, Leben und Kunst zeigen bei Modersohn besonders deutlich starke Wechselwirkung. Was für eine geheimnisvolle Märchenstimmung atmet beispielsweise sein ebenfalls von der Dresdener Ausstellung her bekanntes Bild »Moorhütte«, wie sind hier die Töne empfunden und abgestimmt! Wie schlicht und grossartig ist die Komposition! Auf den Stämmen der Kiefern und der zierlichen Birke zur Seite ruht das rote Licht der scheidenden Abendsonne — aber tiefe Dämmerung hat sich schon herabgesenkt und in sie hinein starrt das gelbrote Licht aus dem dunklen Haus im Hintergrunde, herüber zu dem schwarzen Gebälk des Ziehbrunnens und den kurzen Weidenstämmen, die ihre knorrigen Häupter gespenstisch in die Luft strecken. Dunkle Vögel ruhen in ihnen — unter ihnen aber, am Rande eines Baches, kauert ein Weib. — Oder ein anderes Werk von ähnlicher Art, das spukhafte »Mondschein« genannte — wie stark strömt das Unsagbare uns aus diesem Bilde übers Herz, was wir inmitten solcher Wirklichkeit empfinden, wenn wir in stiller Sammlung sie zu geniessen vermögen! —

Unmöglich und wohl auch unfruchtbar würde es sein, aus der grossen Zahl von Schöpfungen Modersohn's, in denen ähnliche Motive meisterhaft behandelt sind, noch weitere herauszugreifen und zu beschreiben; man muss sie natürlich unmittelbar geniessen, um ihren ganzen Zauber begreifen zu können. Aber gross und gewaltig versteht der Maler besonders auch die wildbewegte Natur zu schildern, wie in seinem herrlichen »Unwetter«. Noch glüht durch die mächtige Wetterwolke, die schwer über der Erde ruht, ein letzter Sonnenschimmer und strahlt aus dem Wasser des Moorkanals zurück. Die Bäume beugen sich vor dem wilden Ungestüm des brausenden Sturmes, den wir förmlich hören und fühlen; Regengüsse rauschen herab, geisterhaft reckt fern im Hintergrunde die Windmühle ihre Flügel gegen den düsteren Himmel. — Von ähnlich packender Wirkung ist auch das düstere »Herbstwetter«, das übrigens wieder besonders auffällt durch die vortreffliche Komposition.

Modersohn's Lebensgang ist ja mit dem Mackensen's

und am Ende's im wesentlichen aufs engste verknüpft. Er ist ein Sohn der »roten Erde«, zu Soest in Westfalen ist er am 22. Februar 1865 geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums machte er seit 1884 seine ersten Studien an der Düsseldorfer Akademie und lebt seit 1889 in Worpswede. Wohl hat er diesen Aufenthalt einige Male mit dem in grossen Städten, dorfer Akademie z. B. würden sich ihm zweifellos die günstigsten und angenehmsten Aussichten eröffnet haben. Aber er hat festgehalten an seinen Idealen, auch damals, als er nicht in glänzender Lage war, sondern zeitweise noch unter harter Sorge zu leiden hatte. —

Neuerdings hat der Künstler, wohl durch jenen



März. Von Carl Vinnen.
Photographie-Verlag von Alwin Arnold in Blasewitz.

in Hamburg und Berlin, vertauscht, aber immer wieder kehrte er, von unbesiegbarer Sehnsucht getrieben, nach kurzer Zeit in sein geliebtes Moorland zurück. Er würde auch nun und nimmer anderswo leben können, als hier in seiner neuen und eigentlichen Heimat, weil eben nur hier seine Kunst sich ausleben kann, und weil er eine zu starke Persönlichkeit ist. Manche Verlockungen sind an ihn herangetreten; an der Düssel-

starken Zug zum Märchenhaften verführt, sich auch der Gestaltung deutscher Volksmärchen zugewandt. Bei Schulte in Berlin war ein Bild »Hänsel und Gretel« ausgestellt, das an grossen Schönheiten reich war. Aber ich möchte glauben, dass der hier betretene Pfad den Maler, wenn er ihn weiter verfolgte, auf Abwege führen könnte. Er ist zu sehr ein grosser Lyriker, als dass er ohne Schaden einen epischen



Heimkehr. Von Heinrich Vogeler.

Stoff verarbeiten könnte. Es ist in jenem Bilde ein Zuviel, dass ein Zuwenig nach sich zieht. Modersohn ist, möchte ich sagen, zu wenig zierlich, zu wenig graziös, um besonders derartige Motive in der Vollendung behandeln zu können, die seiner würdig ist — sie sind zu genrehaft, zu wenig monumental für seine Kraft. — Er wirkt viel stärker, wenn er allein aus dem Reichtum der Natur und aus dem eigenen schöpft, und beide sind so gross, dass ihm, wenn er nichts überhastet, niemals die Gefahr der Schablone oder der Verflachung drohen wird. Er selbst wird sicher bald einsehen, dass ein erzählender Stoff seiner eigentümlichen Kraft nicht die volle Entfaltung gestattet. —

Einem anderen der »Worpsweder« ist dagegen jene Grazie in höchstem Maasse eigen, dem jüngsten unter ihnen, *Heinrich Vogeler.* Zu Bremen 1872 geboren, studierte er zuerst in Düsseldorf unter Arthur Kampf's Leitung. Die Nachwirkungen dieser Schule sind indessen wenig bedeutend in seiner Entwicklung, wenn auch die hier gelegte Grundlage eine gute gewesen sein mag. Er selbst spricht es dankbar aus, dass er sein bestes und gesundestes Können seinem Freunde Fritz Mackensen zu verdanken hat. Er kam nach Worpswede vor ungefähr sechs Jahren, lebt aber meistens nur im Sommer dort, während er im Winter viel auf Reisen ist, auch wohl in Dresden oder München längeren Aufenthalt nimmt.

Auch Heinrich Vogeler ist ein Romantiker. Aber er geht im Gegensatz zu Modersohn schon mehr vom Romantischen aus, er haftet auch wohl weniger am Worpsweder Boden. Seine Lyrik bezaubert weniger durch ihre Grösse und Tiefe als durch ihre zarte — oft fast allzu zarte — Kindlichkeit. Er ist mehr episch-lyrischer Dichter, um in dem Bilde zu bleiben. Seine Phantasie ist ganz unerschöpflich in der Hervorbringung von Werken voll feinster, zartester, wenn auch oft nicht tiefer Stimmung; er erreicht diese Stimmung nicht nur, indem er uns zugleich etwas erzählt, sondern — und darin ist er besonders bedeutend — das Höchste gelingt ihm gerade dadurch, dass er zugleich erzählt. Er komponiert in seine feinempfundenen märchenzarten Landschaften gleichgestimmte Gestalten mit solcher Meisterschaft, dass diese Gestalten ganz in der Landschaft aufgehen und doch den Blick unwiderstehlich auf sich ziehen; man hat das Gefühl, dass der Künstler diese Landschaften ohne diese Gestalten gar nicht kennt — für ihn stehen sie darin, sie sind für ihn ein Ergebnis und ein Bestandteil ihrer Umgebung. Von Mackensen's Gestalten sagte ich Ähnliches. Aber sie entstammen dieser Landschaft; Vogeler erfindet, oder besser: empfindet die seinen und fügt sie hinein. Während Mackensen Realist im höchsten Sinne ist, zeigt sich Vogeler durchaus als träumender Idealist! Er ist ein Schwärmer, wie die Minnesänger des Mittelalters, in das er so gerne flüchtet! —

Jene Beobachtung drängt sich besonders vor seinem Bilde »Sehnsucht« auf. Dem Beschauer den Rücken kehrend, sitzt, den blonden Kopf in die Hand gestützt, eine zierliche Mädchengestalt in blauem Kleide und schaut hinaus in das weite, grüne, ebene Land, das von zahlreichen Wasserläufen durchzogen ist. Eine unendliche Ferne dehnt sich dahin — das ist so naturwahr wiedergegeben, dass es den Beschauer selbst wie Sehnsucht überkommt. Und wie einfach sind doch die Mittel, mit denen diese Wirkung erreicht wird! —

Auch in dem Werke, das hier reproduziert ist, der »Heimkehr«, tritt uns ein Meister entgegen; es offenbart sich hier eine der hervorstechendsten Eigenschaften Vogeler's, sein wahrhaft künstlerisches Stilgefühl. Mit diesem Begriffe ist neuerdings so oft Missbrauch getrieben, es ist in der Malerei so viel »stilisiert« worden, dass zuweilen nichts als Stil übrig blieb. Hier aber drängt sich derartiges nicht vor; hier ordnet es sich, wie es bei einem Bilde geschehen muss, unter und erhöht die Wirkung. Es tritt hier besonders auf, wo es hingehört, nämlich in dem vom Künstler entworfenen Rahmen, der das Bild umschliesst, mit ihm zusammengeht und zu ihm hinüberführt. Das Bild lässt wohl verschiedene Auffassungen zu, aber es scheint mir, als solle ein Wiedersehen im Jenseits, im »besseren Land«, geschildert oder vielmehr die Empfindung eines solchen geweckt werden. Der blumige, von einer weiten Mauer umschlossene Garten ist in seinen Motiven dem Worpsweder Lande entlehnt, aber wir glauben, eben infolge der Feinheit der Stilisierung, die sich auch in der zarten, fast körperlosen Gestalt des Mädchens zeigt, einen Blick in reinere Welten zu thun. So ist mit dem Realen das Ideale, mit dem Erhabenen die deutsche Innigkeit verschmolzen, und auch durch den Reiz der prächtigen Farbe nimmt uns das schöne, poesievolle Werk gefangen. — Zuweilen freilich führt auch Vogeler jene Seite seiner Begabung zu weit; er mutet dem Beschauer dann, wie in der »Juninacht«, durch unanatomische Verzerrung menschlicher Gestalten zu viel zu. Es ist wahr, dies landschaftlich überaus schöne Bild ist ebenfalls voll Poesie, aber sicher würde sein landschaftlicher Zauber noch stärker gewirkt haben, wenn jene Übertreibungen vermieden oder doch gemildert worden wären.

Heinrich Vogeler ist ein besonders tüchtiger Radierer, und er ist in dieser Eigenschaft häufiger hervorgetreten, denn als Maler. Freilich auch in seinen Radierungen ist er Maler, und oft der echte Märchenmaler und Märchendichter, und das Göttergeschenk wahren Humors fehlt dieser reichen Künstlernatur nicht. — Auch er hat seine Umgebung seinen Träumereien anzupassen gesucht. Ein altes Bauernhaus hat er nach seinen Angaben zurechtbauen lassen — ein ganz bestimmter Stil, eine ins Vogeler'sche übersetzte Art von neuklassischem Stil, ist der Front des Gebäudes und seinem Inneren aufgeprägt. Nur die alte mit Feldsteinen gepflasterte Diele ist geblieben, aber vielfach ausgeschmückt; im übrigen ist im Innern von dem Bauernhause kaum noch etwas zu entdecken. Jedes Kleinste aber zeigt etwas von des Bewohners Art und Geist, jede Tapete hat er gezeichnet, jedes Möbel entworfen. Und alles atmet eine urkräftige, anheimelnde Gemütlichkeit — alt und neu ist hier, wie überhaupt in des Bewohners Kunst, zu schöner Harmonie vereint. — So hat im eigenen



Herbstabend im Moor. Von Fritz Overbeck.



Die drei Birken. Von Fritz Overbeck.

Hause Vogeler seine kunstgewerbliche Begabung bethätigt; aus zahlreichen Entwürfen zu Möbeln, Tapeten und Teppichen ist sie ja jedem Kunstfreund wohlbekannt, und wer nach Bremen kommt, hat am Domshof im Restaurant »Rutenhof«, dessen Innendekoration bis ins Kleinste von Vogeler entworfen ist, Gelegenheit, sich ihrer zu erfreuen. —

Ungefähr um dieselbe Zeit wie Vogeler hatte auch ein anderer Bremer dauernd in Worpswede Aufenthalt genommen, *Fritz Overbeck*, der schon einige Jahre vorher, 1892, zuerst vorübergehend dort gewesen war. Er war am 15. September 1867 geboren, hatte in seiner Vaterstadt das Gymnasium durchgemacht und dann, seit dem Frühjahr 1889, die Düsseldorfer Akademie besucht. Trotz mancher Studienreisen in die schönen Gegenden des mittleren und südlichen Deutschland blieb immer das Bild der schlichten Moorlandschaft in ihm lebendig, und er sah bald ein, dass er nur hier das rechte Arbeitsfeld, die rechte Befriedigung finden würde. Und in der That lässt eine so innige Verbindung des stark persönlichen Elementes mit dem Charakter der Landschaft, wie sie in Overbeck's Bildern erscheint, auch bei ihm dies wohl begreiflich, ja durchaus natürlich erscheinen. Eine Fülle von Gesundheit und Kraft spricht aus ihnen, in der Farbe haben sie oft etwas Kristallisches, man möchte sagen Durchsichtiges. Das ist vor allem in einem seiner stimmungsvollsten Werke, in der »Mondnacht«, erkennbar. Eine unbeschreibliche Poesie ist dieser Schöpfung eigen — im stillen Wasser spiegeln sich die Segel der Torfboote, durch weisses Gewölk fliesst das duftige Licht des Mondes herab über das alte strohgedeckte Haus im Hintergrunde. — Und etwas Herbes und doch Leidenschaftliches, Träumerisches und doch seltsam Bestimmtes ist Overbeck's Werken eigentümlich, mit gleicher Sicherheit, wie dort die Nacht, schildert er in den »Sommerwolken« den über wogendem goldenen Kornfelde glühend flimmernden Tag oder, wie im »Herbstabend im Moor«, den sinkenden, die müde Welt befreienden Abend, oder, wie in der Radierung »Stürmischer Tag«, den wild daherbrausenden Sturm; denn auch er hat seine Kraft in zahlreichen meisterhaften Radierungen bethätigt. -

Es ist eine Freude, zu sehen, dass auch in unseren Tagen gleichgestimmte Naturen neidlos mit- und nebeneinander streben, höchsten künstlerischen Zielen zugewandt. Ja, diese Beobachtung wird heutzutage zu einer Erquickung und umgiebt die Worpsweder Maler mit einem Schimmer köstlicher Poesie. Nun ist in letzter Zeit viel von einer »Spaltung« die Rede gewesen, die unter ihnen eingetreten sei. Dies Gerücht ist geeignet, falsche Vorstellungen zu erwecken; es ist schon deshalb unrichtig, weil es sich, wie gesagt, nie um einen »Verein« gehandelt hat. Freunde leben und schaffen hier zusammen und doch natürlich unabhängig von einander, und nach wie vor wollen sie zusammen vor die Öffentlichkeit treten. Nur das sollte die Öffentlichkeit interessieren, und jedenfalls ist es thöricht und verwerflich, durch Redereien unfruchtbarster Art jenen Nimbus zerstören und die Meinung erwecken zu wollen, als ob es auch hier in dieser Einsamkeit »ebenso sei, wie anderswo«.

Denn von Einsamkeit kann man wohl reden, wenn auch, besonders während des Sommers, Fremde genug hierher kommen, vor allem aus Bremen. Sogar im »Führer durch Bremen« wird ein Ausflug über Lilienthal nach Worpswede dem Fremdling empfohlen und zwar natürlich im Hinblick auf die Malerkolonie. Seit sie dort, hat denn auch das Dorf selbst einen Aufschwung genommen; neben den alten Bauerhäusern findet man recht stattliche Neubauten, und — ich weiss nicht, ob das früher schon so war — es sind mehrere einfache aber gute Gasthöfe mit stolzen Namen, wie »Stadt Altona«, »Stadt Bremen« und »Stadt London« vorhanden. Auch von der Ausdehnung des Ortes hat man vielfach eine falsche Vorstellung. Worpswede ist ein langgestrecktes Dorf, und von Mackensen's Haus bis zu dem Modersohn's geht man wohl eine Viertelstunde. Am Ende und Vogeler wohnen gar im allerdings benachbarten Ostendorf; es ist eine gute halbe Stunde Weges bis zu ihnen.

Ähnlich lautet der Name des Ortes, wo der sechste der Maler, *Carl Vinnen*, wohnt, nämlich, wie schon erwähnt, Osterndorf. Es ist ein Heidegut, das mehrere Meilen nördlich von Worpswede bei Beverstedt liegt, und das man in etwa anderthalb Stunden von Osterholz-Scharmbeck erreichen kann. Es ist seit mehr als fünfundzwanzig Jahren im Besitze der Vinnenschen Familie. Hier hat der Künstler, der am 28. August 1863 in Bremen geboren wurde, einen grossen Teil seiner Jugend verlebt. Er widmete sich, nachdem er das Realgymnasium zu Bremen absolviert hatte, zuerst dem Kaufmannsberuf, den er in der Rhedereifirma seines Vaters erlernte, und blieb ihm fünf Jahre hindurch treu. Dann aber erwachten seine künstlerischen Neigungen mit neuer Kraft. Er hatte schon früh viel und gern gezeichnet und gemalt, auch in Bremen Malunterricht genossen. Jetzt ging er, 23 Jahre alt, auf die Akademie zu Düsseldorf, wo er im Verein Tartarus Modersohn und Mackensen kennen lernte. Nachdem er je ein Jahr in der Elementar- und Mittelklasse zugebracht hatte, arbeitete er ein halbes Jahr in der Stilllebenklasse der Karlsruher Kunstschule unter Schönleber's Leitung, eine Thätigkeit, die ihn durchaus nicht befriedigte. Eine Erholung und Erfrischung, zumal in künstlerischer Hinsicht, gewährten ihm mehrfache längere Aufenthalte in Knocke in Belgien, wo sich damals eine Kolonie von Malern, zu denen auch die beiden Baisch gehörten, niedergelassen hatte.

Den Winter 1889 brachte er in der Heimat zu. Ein Beweis dafür, wie ernst er schon damals das Naturstudium nahm, ist es, dass er sich nach dem Muster der bekannten Komödiantenwagen einen heizbaren »Malwagen« bauen liess. Grosse Spiegelscheiben gestatteten ihm den freien Ausblick nach allen Seiten. Diesen Wagen liess er des Morgens hinausfahren aufs Feld oder auf die Chaussee. Aber das fürsorgliche Interesse, mit dem neuerdings das Auge des Gesetzes die Kunst und ihre Jünger betrachtet, sollte auch ihm sich liebevoll offenbaren. Eines Tages scheute vor



Abenddämmerung. Von Otto Modersohn.

Landschaft. Von Carl Vinnen.

dem seltsamen Gefährt das brave Ross eines Gendarmen, der dem Künstler infolgedessen ungefähr diese Rede hielt: »Sie dürfen hier nicht mehr halten. Es thut mir ja selbst leid, denn ich bin kein Feind der Kunst! Im Gegenteil: mein Sohn ist selbst bei einem Maler in der Lehre, und ich liebe die Kunst ausserordentlich, aber ich möchte doch wirklich bitten: könnten Sie das nicht auf einem Feldweg machen?«

In dieser Zeit besuchte Carl Vinnen zuerst seine Freunde im nahen Worpswede und ging im folgenden Jahre auf einige Monate nach München. Zurückgekehrt nach Osterndorf malte er sein herrliches, berühmtes Bild »Ruhe«, das 1893 auf der Münchener Kunstausstellung erschien und jetzt einen der grössten Schätze der Bremer Kunsthalle bildet.

Vinnen war von jeher, wie übrigens auch Mackensen, ein eifriger Jäger und Reiter. Ein unglücklicher Sturz mit dem Pferde im Jahre 1894 hatte zur Folge, dass er beinahe fünf Jahre hindurch fast gar nicht arbeiten durfte, und die allergrösste Schonung und Ruhe für ihn zur Notwendigkeit wurde. Glücklicherweise aber ist er jetzt wieder hergestellt und hat von seiner ungeschwächten, hinreissenden Kraft durch seine neuesten Bilder Zeugnis gegeben, die im Vorjahre auf der Dresdener Ausstellung, wie später bei Schulte in Berlin das grösste Aufsehen erregten. Sein Bild »März« trug ihm in Dresden die grosse goldene Medaille ein.

Carl Vinnen verdankt, wie er selbst sagt, vor allem jenem Aufenthalt in Belgien die Farbenanregung. Dass er aber ein so gewaltiger Meister der Farbe geworden, das verdankt er doch sicher allein sich selbst. Denn seit Jahren schon hat er unablässig sich mit der technischen Herstellung von möglichst leuchtenden und kräftigen Farben abgemüht, wie denn auch seinem neuen grossen Atelier in Osterndorf ein Raum zur Farbenbereitung angefügt ist. Nur so konnte es dem Maler überhaupt möglich werden, in so wunderbarer Vollendung die Pracht der Farben wiederzugeben, die er in der Natur sah.

Aber nicht nur durch die Farbe wirken seine Bilder, wie »Ruhe«, »Werden«, »März« oder »Am Waldessaum«, sondern vor allen Dingen durch die gigantische Wucht, durch das Monumentale der Auffassung. Sie durch eine Beschreibung nur annähernd zu charakterisieren, ist darum auch ganz unmöglich. Man muss sie sehen, um ihre überwältigende Schönheit begreifen zu können! Denn die Motive, die Vinnen wählt, sind ganz ausserordentlich einfach. Die »Ruhe« zum Beispiel! Am Rande eines herrlich blauen Wasserlaufes, dessen Oberfläche leichte Kreise zieht, ein paar mächtige Baumstämme in natürlicher Grösse, durch die der Eindruck des Unmittelbaren noch gehoben wird; an ihnen vorbei schweift der Blick über eine grüne Wiese hinüber zu einem fernen Gehöft. Das ist alles! Aber w i e ist das, und wie ist in diesem Vorwurf die »Ruhe« empfunden und gemalt! Eins geworden erscheint in diesen Werken einer reinen, hohen, machtvollen Künstlerpersönlichkeit sie selbst und die ganz schlicht und wahr, einfach und gross wiedergespiegelte einfache, grosse Natur! Ein Hauch des Ewigen weht uns aus ihnen an. —

Carl Vinnen lebt also nicht in Worpswede selbst, aber er gehört als Künstler doch durchaus dazu. Ja, womöglich in noch höherem Maass als seine Freunde; hat er doch, wie gesagt, von frühester Jugend auf in innigstem Verkehr mit dieser Natur gestanden! Hier auf dem väterlichen Gut schafft er, hier wird er täglich und stündlich von der ihm vertrauten Umgebung angeregt, und nirgends in der Welt wohl würde das für ihn in gleichem Grade der Fall sein. — Von den in Worpswede lebenden Künstlern gilt das Gleiche. Overbeck ist, wie Modersohn und am Ende, verheiratet, und während die ersten beiden bereits ein eigenes Haus inmitten hübscher Gärten besitzen, sind Hans am Ende und Mackensen, dessen Atelier hoch oben vom Weyerberg ins Land ragt, dabei, sich Villen zu erbauen. Schon hieraus ist die erfreuliche Thatsache zu erkennen, dass diese Künstler von dieser Scholle sich nicht trennen werden, dass sie in richtiger Erkenntnis die Absicht haben, hier, wo sie gross geworden, auch weiter zu schaffen in stetem innigem Verkehr mit der ihnen vertrauten Natur! Sie ist in all ihrer Einfachheit ja so reich an wechselnden Stimmungen, an Motiven und Bildern, dass Menschenleben nicht ausreichen, sie zu erschöpfen. Freilich oft genug wird in der Kunst Charakter mit »Schablone« verwechselt. Niemand ist weiter entfernt vom Schablonenhaften als diese Worpsweder, und dass so mancher derartiges herauswittert, oder prophezeit, ist nur ein trauriger Beweis für die Verflachung unserer Zeit. Sie hat den Sinn für Ruhe und Sammlung verloren! — Ich erinnere mich eines Wortes von Fritz Reuter, das er mit Bezug auf seinen langen Aufenthalt auf der Festung ausgesprochen hat. Er sagt ungefähr: »Lebt man in der grossen Welt, so mag man d i e Menschen besser explorieren, ist man aber Jahre lang auf den Verkehr mit wenigen Menschen angewiesen, so lernt man d e n Menschen besser kennen.« Dass Letzteres für den Künstler das Wichtigere ist, liegt auf der Hand, und sicher trifft dies Wort mutatis mutandis auch hier das Rechte. Die Natur, nicht die Welt muss der Künstler kennen, um ein grosser Künstler zu sein. — Wie hätte es auch wohl sonst geschehen können, dass so Mancher ein grosser Meister ward in jenen stillen Zeiten, wo es noch keine Eisenbahnen gab! Ist etwa Rembrandt, an den man hier in Worpswede so stark erinnert wird, je über Leyden und Amsterdam hinausgekommen? — Der Boden der Heimat war es, aus dem ihm immer wieder neue Kraft zuströmte. Und so ward gerade, weil er sich beschränkte, seine Kunst das Urbild höchster, nämlich echt nationaler Kunst!

Auch bei diesen aus tiefster Empfindung geschaffenen Bildern der Worpsweder, die man geniessen muss mit inniger Sammlung, wie eine Beethoven'sche Symphonie, wird wieder offenbar die Richtigkeit des Storm'schen Wortes: »Von einem Kunstwerk will ich, wie vom Leben, unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am voll-

endetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergiebt, wie aus der Blüte die Frucht. — Der bedeutendste Gedankengehalt aber . . . hat in der Poesie keine Berechtigung und wird als toter Schatz am Wege liegen bleiben, wenn er nicht zuvor durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen hat.« —

Allein zu viel bleibt heutzutage an der Oberfläche! Wie Viele finden noch Zeit und Kraft, sich zu vertiefen! — Das Denken liegt der Menschheit heute näher als das Empfinden! Und gerade jenes nationale Element in der Kunst ist am allerwenigsten Sache des Gedankens oder der Gesinnung! Nur einzig und allein auf das Eine kommt es an, das man nicht bestimmen, das man immer nur nachfühlen kann. Ein wahrhaft nationales Kunstwerk wird nur der schaffen, der an der Scholle haftet, der im vertrauten Heimatboden wurzelt. Und so, im Sinne der Worpsweder, muss der Künstler die Mahnung des Dichters verstehen:

> Ans Vaterland, ans teure, schliess dich an!
> Das halte fest mit deinem ganzen Herzen!
> Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft!



Im Sturm. Von Fritz Mackensen.
Im Besitze des Kästnermuseums in Hannover.

JOHN RUSKIN

VON PAUL CLEMEN

(Schluss.)

Ruskin hat in den beiden Jahrzehnten von 1840 bis 1860 fast die Hälfte der Zeit in Italien zugebracht. In diesen Jahren hat er immer und immer wieder Pisa, Florenz, Venedig aufgesucht. Die Kunst der grossen Meister der Frührenaissance war ihm hier aufgegangen; hier sah er die Künstler, nach denen er in seinem Erstlingswerk gerufen hatte, »die zur Natur gegangen waren in aller Einfältigkeit ihres Herzens«. Im Campo Santo zu Pisa fand er zuerst die Gesetze des künstlerischen Schaffens der italienischen Maler, und nun arbeitete er unermüdlich, diese Gesetze sich ganz zu eigen zu machen. Es ist wunderlich, welche Rolle das einsame Pisa in der Geschichte des geistigen Lebens Englands spielt: zwanzig Jahre vorher hatten hier kurz hintereinander Shelley, Byron, Landor Fuss gefasst. Und hier liegt wieder eine jener geheimnisvollen Verbindungen mit den Präraphaeliten seines Heimatlandes, die ja auch von den Pisaner Fresken ihren Ausgang genommen hatten. Ruskin hat die Wandmalereien des Trecento und Quattrocento selbst in mühevoller, monatelanger Arbeit kopiert, hat sich Gerüste bauen lassen, sie ganz aus der Nähe zu studieren, hat ihre Technik untersucht und nachgemacht, selbst gelernt, die Kelle zu handhaben, den Mörtel anzusetzen, den Malputz anzutragen. Er hat die Kunstwerke studiert auf dem Boden, wo sie gewachsen, wo sie mit der Architektur und mit der Landschaft und dem Himmel noch zusammengingen und zu einem vollen, ungetrübten Accord zusammenklangen, nicht in den grossen Waisenhäusern der verstossenen und aus dem mütterlichen Boden losgerissenen Kunstwerke, den Museen.

Kaum ist er nach England heimgekehrt, so wird aus dem florentinischen Einsiedler ein unermüdlicher Lehrer, Kritiker, Wanderredner, Prediger. Seit dem Sieg des Präraphaelismus galt er als der erste Kritiker Englands. In allen grösseren Städten, vor einem bunten, aus allen Ständen zusammengesetzten Publikum, hält er Vorlesungen, in Kunstschulen und Baugewerbeschulen, vor Malern, Architekten, Handwerkern, Arbeitern, er durchfliegt ganz England, verdoppelt sich, sammelt eine Gemeinde um sich, seine Jünger und Jüngerinnen folgen ihm von Ort zu Ort, wenn er mit flammender Beredsamkeit sein neues Evangelium verkündet. Es duldet ihn nicht nur als Redner und Schriftsteller — er will selbst helfen, selbst eingreifen, selbst mitarbeiten an der künstlerischen Erziehung seines Volkes. Von 1854 an giebt er in einer Abendschule für Erwachsene selbst Zeichenunterricht, leitet die Landschafts- und die Ornament-Klasse, während neben ihm Rossetti das Figurenzeichnen lehrt.

Nachdem in Oxford durch eine Stiftung des M. Slade im Jahre 1869 eine eigene Professur für Ästhetik gegründet worden, ward Ruskin auf diesen neu errichteten Lehrstuhl berufen. Er war der gefeiertste Lehrer in ganz Oxford. Da ihm sein Lehramt in der Luft zu schweben schien ohne gleichzeitigen praktischen Kunstunterricht, ergänzte er die Stiftung durch die Ruskin Drawing School, eine Zeichenschule, deren Oberleitung er sich selbst vorbehielt. Dazu schuf er ein ganz einziges Museum von Originalen von Tintoretto bis auf Turner und Burne-Jones und eine Sammlung von Kopien der alten Meisterwerke, unter diesen 170 von seiner eigenen Hand. Die Ramboux'sche Sammlung in Düsseldorf giebt einen ungefähren Begriff von dem Wert und dem intimen und persönlichen Reiz dieser Oxforder Kollektion. Weiter stiftete er, seit die Universität dieser neuen Zeichenschule eigene Räume in Beaumont Street eingerichtet hatte, die Stellung eines Zeichenmeisters und dotierte sie aus eigenen Mitteln. Der von ihm erwählte Lehrer, M. Alexander Macdonald, hat im Geiste des Stifters das Museum und die Schule bis zum heutigen Tage geleitet. Der Besuch durch die Studenten ist nicht eben gross, um so grösser aber der durch die Studentinnen und durch eine Schar von auswärts herbeigeeilter Jüngerinnen des Meisters. Dass Künstler aus der Universität hervorgehen sollten, ist wohl Ruskin's Absicht nie gewesen — in England rekrutieren sich die Künstler noch weniger als in Deutschland aus den akademischen Kreisen: von der Universität direkt sind in England unter den Grossen nur drei ausgegangen: Burne-Jones, William Morris und Briton Rivière, und die beiden ersten sind immer etwas Gelehrte geblieben. Der Stifter wollte nur eine »praktische und kritische Schule der schönen Künste für englische Gentlemen« schaffen — und das hat er erreicht. Ich meine, damit ist auch für deutsche Universitäten ein ganz einziges Vorbild einer solchen Verbindung von praktischer Kunstübung und theoretischem Unterricht in Kunstgeschichte und Ästhetik geschaffen worden. Der Kunstunterricht an den deutschen Hochschulen hat ja in dieser Form begonnen — Oeser und Fiorillo waren die ersten Vertreter dieser Art der Kunstunterweisung. Was Konrad Lange in seinem feinsinnigen Buche von der künstlerischen Erziehung der deutschen



John Ruskin in seinen letzten Lebensjahren. Nach einer Photographie von Fr. Hollyer in London

Jugend für die Universitäten gefordert hat: hier ist das Experiment einmal in der Wirklichkeit gemacht worden — und geglückt. Vielleicht gehören aber hierzu so selbständige und eigenwillige und so wenig professorale künstlerische Persönlichkeiten wie Ruskin und Herkomer — der ja auch eine Zeit lang Slade-Professor in Oxford war — das sind.

Noch eine zweite ideale Museumsgründung dankt England Ruskin. In Walkley bei Sheffield hatte er in Verbindung mit seiner wunderlichen St. George's Guild ein Museum gegründet als eine Art Modell, wie es jede Stadt sich schaffen könnte, auch die, welche ohne grossen und alten Kunstbesitz ist. Es enthält Proben, Originale, Kopien, Reproduktionen, Abgüsse von den höchsten Kunstleistungen aller Völker, aber aus allen Techniken, bis zur Buchmalerei und zum Buchdruck und dazu — Ruskin's persönliche Liebhaberei — Proben der feinsten und reichsten Kunstformen in der Natur, Krystalle und Edelsteine. Das Museum ist später nach Sheffield selbst verlegt worden: Meersbrook Hall in dem alten Park, in Verbindung mit dem spätgotischen Bischofshaus — die jetzige Behausung der Sammlung — ist das Muster eines solchen kleinen, ästhetisch gestimmten Museums, das den Besucher mit Feiertagsruhe umgeben und ihn aus dem Genuss ganz von selbst zum Studium führen soll.

Als Ruskin im Jahre 1854 seine Stones of Venice abschloss, hatte er schon den Leitsatz für seine soziale Wirksamkeit aufgestellt: die Abhängigkeit aller menschlichen Arbeit in Bezug auf die Schönheit der Ausführung von der glücklichen Lage der Arbeiter. Und im Jahre 1859 sprach er in Bradford die Worte aus: die schönen Künste können nur von einem Volke hervorgebracht werden, das umringt ist von schönen Dingen und Musse hat, sie anzusehen. Wenn ihr

eure Arbeiter nicht mit schönen Dingen umgeben wollt, dann werden sie keine schönen Dinge ersinnen.«

Mit dem Jahre 1860 beginnt die Periode seiner sozialen Wirksamkeit, die ihn jetzt ein volles Jahrzehnt hindurch — bis zum Antreten der Slade-Professur in Oxford — für alle Kunstangelegenheiten fast ganz absterben lässt. In seinem Verkehr mit der Arbeiterwelt Englands hatte er immer mehr den unhaltbaren Zustand des Lebens der Arbeiterklassen erkennen gelernt und immer mehr hatte von seiner warmherzigen Natur ein tiefes und gewaltiges Mitleid Besitz ergriffen. Im Jahre 1860 erfolgte die Explosion. Im Cornhill Magazine erschienen seine vier Aufsätze über die Grundsätze der Nationalökonomie, die er später unter dem Titel »Unto this Last« vereinigte. Auch hier wieder biblische Anklänge, Anklänge an Matthäus XX, 14, an das Wort zu den Arbeitern im Weinberge: Ich will aber diesem Letzten geben gleich wie dir. Die Aufsätze sind ein einziger heftiger Angriff auf die Manchestertheorie, auf das Laissez faire, masslos, aber wieder durch die alte zündende Beredsamkeit getragen; er will das Mitleidsmoment und das Gerechtigkeitsgefühl in das Verhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeiter einführen. Jetzt erfolgt sein enger Zusammenschluss mit Carlyle, dem er von jeher seine Bewunderung entgegengebracht, den er neben Turner den grössten Engländer aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts genannt hatte. Die Bedingungen, die die höchste Entwicklung der Künste verbürgen können — die er in der Conclusion zu den Stones of Venice schon aufgestellt — das sind zugleich diejenigen, die die ganze Menschheit leiblich und seelisch der höchsten Vollkommenheit zuführen können. Carlyle hatte in Past and Present zwei Arten der Arbeit geschieden: einen brutalen Mammonsdienst und eine gottähnliche Arbeit — Ruskin scheidet zwischen konstruktiver und destruktiver Arbeitsweise, zwischen solcher, die die Menschennatur entwickeln hilft und solcher, die sie entadelt, die, durch Generationen hindurch ausgeübt, eine physische Entartung und eine vollständige moralische Degeneration herbeiführen muss. So heftig war der Angriff, dass das Magazin ihm seine Spalten verschliessen musste. Aber andere Zeitschriften nahmen ihn nur um so lieber auf, und Schlag auf Schlag erschienen jetzt die leidenschaftlichen Aufsätze, die seine Sammlungen Unto this Last und Munera Pulveris bilden.

Sie brachten ihm Carlyles Zustimmung. Da ist sein Brief, den er damals an Ruskin schrieb — in jeder Zeile der ganze Carlyle: »Ich las Ihre Artikel mit Wollust, mit Jauchzen und oftmals mit hellem Gelächter und Bravissimorufen. Ein solches Ding, plötzlich an einem Tag in eine halbe Million vernagelter britischer Hirnkasten hineingeschleudert, wird viel Gutes thun. Ich bewundere an vielen Stellen die luchsäugige Schärfe Ihrer Logik, die glühende Beisszange, mit der Sie gewisse geschwollene Backen und aufgeblasene Wänste anpacken. Verharren Sie die nächsten sieben Jahre bei dieser Arbeit und erzielen Sie dabei einen gleichen Erfolg, wie in der Malerei. Inzwischen freut es mich, dass ich mich von nun an in einer Minorität von zwei Stimmen befinde.«

Ruskin verharrte bei dieser Arbeit — nicht sieben Jahre, sondern siebenundzwanzig Jahre. Am 1. Januar 1871 begann er seine Briefe an die Arbeiter, die er dann in acht Bänden unter dem Namen Fors Clavigera zusammenstellte. Es sind wirkliche Briefe, allmonatlich von ihm geschrieben und zunächst einzeln erschienen, in dünnen Heftchen, für je 7 d., erst später vereinigt. Es ist die vollständigste Darlegung seiner soziologischen Gedanken, aber bei Leibe kein System, keine Codifikation. Schon die Briefform, die Art der Empfänger schloss das aus. Ruskin hat sich alles vom Herzen geschrieben, was er den Arbeitern zu sagen hatte, über Geschichte, Naturwissenschaft, Kunst, Litteratur, vermischt mit ganz persönlichen Erinnerungen, kleinen Erzählungen, oft fast scherzend, leicht plaudernd, bald wieder im Predigertone, seine Leser scharf anpackend und an ihnen rüttelnd, seine Hauptgesetze unaufhörlich wiederholend und sie seinem Publikum immer von neuem einschärfend. »Recht viele breitbrüstige, helläugige und glückselige Menschen zu schaffen« — das erscheint ihm als das höchste und letzte Ziel jeder grossen Sozialpolitik oder, wie er es in Oxford vor seinen Studenten gesagt: »unser Land rein und seine Menschen schön zu machen«. Die Arbeit, und zwar körperliche Arbeit, ist ihm das grosse Erneuerungsmittel aller faulenden Völker: für jeden Einzelnen verlangt er sie gebietend; jede Generation muss ihre Leibeskräfte bethätigen: Work is worship. Aber zu den Worten Arbeit und Brot will er andere in den Katechismus der Nationalökonomie einführen, die man dort vergeblich sucht: Schönheit, Ehrerbietung, Freude, Gläubigkeit. Diese neuen Begriffe gedeihen freilich nicht in den grossen Städten, sondern nur in freier Luft und im Sonnenschein: die heilende Kraft der freien Natur tritt hier wieder ein, und Ruskin kehrt zurück zu seinem Ausgangspunkt, den Gesetzen der Modern Painters. Er stellt dem, was sichtbarlich gesund ist — Verbesserung der ganzen sozialen Lage, mehr Brot, Luft, äussere Reinheit — das gegenüber, was unsichtbar gesund ist (invisibly salutary). Alles aber, was er in seinen Arbeiterbriefen an Grundgesetzen aufstellt, das Idealbild, das er hier zeichnet, steht in engster Beziehung zu seiner Lieblingsschöpfung, zur St. Georgs-Gilde.

Denn Ruskin ist wie Chaucer's Parson:

He taughte, but first he folwede it himselve.

Die St. Georgs-Gilde sollte das Utopien, das er seinen Hörern und Lesern so oft vor Augen gestellt, wahr machen — ein freier und schöner englischer Erdenwinkel, den die Eisenbahnen nicht erreichen, wo ein glückliches Völkchen in bescheidenen Verhältnissen, in kräftigender Arbeit, ohne Maschinen, des Selbstgeschaffenen froh, heiter, ruhig, schönheitsdurstig ein vorbildliches Leben führen könnte. Den zehnten Teil seines Vermögens opferte Ruskin für diese Gründung. Bei Mickley wurde eine Farm erworben, andere in den verschiedensten Gegenden Englands dazu. Der Erfolg war freilich ein mässiger — die Farm konnte sich nicht halten und die ganze Musterkolonie ging

ein, wie alle diese utopischen Gründungen des Jahrhunderts von Owen's Kolonie New-Harmony an bis zum heutigen Tag — und Ruskin war doch nicht zum zehnten Teil so praktisch wie der ihm in vielem verwandte Autor des book of the new moral world. Alle seine sonstigen Gründungen würden der leichten Komik nicht entbehren, wenn sie nicht so durch und durch ehrlich gemeint und durch ihre Menschenliebe rührend wären, Versuche mit untauglichen Mitteln zum Teil, aber durchgeführt mit einer echt englischen Halsstarrigkeit. Auch einer seiner wärmsten Bewunderer, Edward T. Cook, hat in seinen Studies in Ruskin diese Versuche nur eben unter dem Namen industrielle Experimente aufgeführt. In Westmoreland, im Langdale-Tal, mitten zwischen Ruskin's Heim in Coniston und Wordsworth' in Rydal ist das Spinnen fast ganz ausgestorben. Es soll wiederbelebt werden. Das erste Rad wird wieder gebaut und im Triumph durch die Strassen getragen wie einst Cimabues Gemälde. Dann soll gewebt werden. Aber es giebt keinen Webestuhl mehr. Da nimmt Ruskin Giotto's Relief vom Campanile des Florentiner Doms und baut darnach seinen Stuhl. Und das Bleichen wird wiedereingeführt nach dem Rezept der Nausikaa in der Odyssee. Auf der Isle of Man in Laxey belebt er ebenso die eben einschlummernde Hausindustrie und durch seinen Einfluss werden Langdale-Leinen und Laxey-Stoffe eine Zeit lang bei seiner Gemeinde Mode. Uns Deutschen erscheinen diese Versuche nur als phantastische Spielereien und zum Teil als recht gefährliche Versuche. Aber trotz aller Wunderlichkeiten sind diese Experimente doch mehr als die Marotten eines reichen Ideologen: der Gedanke war wieder einmal in die englische Welt hineingetragen und hat wenigstens auf einem Gebiete gute Früchte gezeitigt. Die grosse Bewegung, die auf Wiederbelebung der alten, auch der künstlerischen Hausindustrien ausging, hat sich seitdem vor allem auf Ruskin berufen können.

Sehr viel wichtiger, erfolgreicher und vorbildlicher war sein Eintreten in die praktische Bewegung der Arbeitererziehung. Im Working Men's College hat er selbst durch ein Jahrzehnt mitgearbeitet, mitunterrichtet, den Gründer des College, F. D. Maurice, mit seiner Beredsamkeit, aber auch mit dem Gewicht seines Namens gestützt. Seine Oxforder Vorlesungen gaben den Anstoss zu der sozialen Oxford-Bewegung. Arnold Toynbee, dessen Name mit dieser unlösbar verknüpft ist, sass damals zu seinen Füssen. Die University Settlements in East London verdanken den Ruskinschen Gedanken ihren Ausgang. Miss Octavia Hill, die ja eine der grössten Philantropinnen und eine der merkwürdigsten Frauen des heutigen Londons ist, hat er zur Verwalterin seines Londoner Eigentums im Dienste des Allgemeinwohls eingesetzt, und seine Millionen und einen guten Teil seiner Einnahmen aus seinen Werken hat er für seine sozialen und künstlerischen Gründungen, seine Kolonien, Museen, Schulen, für den Ankauf von Kunstwerken, Förderung und Unterstützung von einzelnen Künstlern verausgabt.

War sein eigenstes Experiment mit der St. Georgs-Gilde nicht eben gelungen, so waren die Versuche, solche Arbeiterkolonien zu schaffen, die sich an ihn anschlossen, um so glücklicher. Die eine im kleinen Stile ist seine eigene Buchhandlung in Orpington, mitten zwischen den anmutigen Hügeln von Kent gelegen, wo seine Bücher hergestellt, gebunden und versandt werden. Aber der eigentliche Vollstrecker seines Testamentes und der, der am getreuesten das Ruskin'sche Programm erfüllt hat, ist William Morris, ein ganzer Mann, als Künstler und Fabrikant, als Volkslehrer und Dichter gleich unermüdlich und arbeitsfreudig, mit kühnem Freimut sich überall durchsetzend — seine Biographie von Aymer Vallance giebt eigentlich das Leben eines Helden der Arbeit, wie es Ruskin geträumt. Und seine kleine Kolonie in Merton Abbey hatte solch eine Idylle glücklicher, des eigenen Anteils an der Arbeit immer froh werdender Handwerker geschaffen, wie sie die St. Georgs-Gilde werden sollte. Man braucht nur den Namen William Morris zu nennen, um sofort eine ganze Welt von Reformgedanken in der englischen Kunst aufstehen zu sehen: dass er das ganze Gebiet der englischen Dekoration neu belebt, und zwar mit gesundem, energischen Leben erfüllt, dass er den Buchdruck von Grund aus umgeformt und den alten den Text begleitenden, ich möchte sagen melodramatischen Buchschmuck wieder erweckt, dass er den Sinn für Echtheit im Material, zumal in der Flächenbehandlung, gestärkt, den Stil des neuen englischen Hauses hat schaffen helfen — und wie stark und unmittelbar ist hier überall Ruskin's Einfluss und Vorbild, seine Predigt von der Lamp of truth und seine Lehre von dem gesunden Wachstum des pflanzlichen Ornaments. Für die Ableitung neuer Ornamente aus den einzelnen Naturformen und der fortgesetzten Zurückführung des Ornaments auf solche — als des dauernden Regenerativmittels — haben wir in Deutschland vielleicht noch sorgfältigere, wissenschaftlichere Grundlagen — ich denke an Anton Seder's Publikationen und an Meurer's glänzende Versuche der direkten Umstilisierung von Blüten. Aber wir haben weder einen so allseitig rastlos und impetuos Schaffenden wie Morris, noch einen so eindringlich und unermüdlich und so feurig Lehrenden wie Ruskin.

Und wenn dann noch der weitere Kreis von Ruskin's Nachfolgern, Schülern und Anhängern genannt werden soll: da sind etwa die Oxforder Architekten Thomas Dean und Woodward, die auch die ganz mittelalterliche Arbeitsweise in ihren Ateliers wieder eingeführt haben, dass sie dem Einzelnen die Freiheit in der Ausführung der Ornamente lassen, da sind die Künstler, die als die direkten Zöglinge seiner Kunstschule in Oxford einst unter seiner Leitung die Bibliothek des Union Debating Club mit Fresken ausgemalt hatten, George Allen, Hooper, Burgess, Bunney, da ist zuletzt endlich auch der Mann, dem neben Morris das neue englische Haus die besten und die künstlerischsten Gedanken schuldet: Norman Shaw.

Noch auf einem anderen wichtigen künstlerischen Gebiete aber wird Ruskin's Einfluss noch lange zu spüren sein, auf dem Gebiet der Erhaltung und des Schutzes der alten Kunstdenkmäler. Im Jahre 1854

hatte er die Gründung der society for the protection of ancient buildings herbeigeführt. Zur Leitung einer Gesellschaft taugte er freilich nicht: der Leiter ward William Morris, der Jahrzehnte lang mit Einsetzung seiner ganzen gewaltigen Persönlichkeit der neuen Gesellschaft vorgestanden hat. Ruskin's gewichtiger Stimme ist es vor allem zu danken, dass von Anfang an die Losung hier hiess: Erhalten, nicht wiederherstellen. Von der unseligen Krankheit, der Sucht nach Stilreinheit ist England zwar auch angesteckt, aber rasch wieder geheilt worden. Die vortreffliche Übersicht, die Rev. S. Charles Cox im Jahre 1897 zur Eröffnung des Kongresses in Dorchester über die Arbeiten an den englischen Kathedralen im Viktoria-Zeitalter gegeben (abgedruckt im Archaeological journal von 1897), zeigt hier viel massvollere Bewegungen als auf dem Kontinent.

Nie hat der stimmungsvolle Reiz unserer Ruinen und der alten Monumente im Edelrost der Jahrhunderte einen feineren und lebendigeren Schilderer gefunden als in Ruskin — man denke an das wunderbar poetische Gemälde, das er im vierten Bande der Modern Painters von dem alten Kirchturm von Calais giebt — ein Gedicht wie Longfellow's »Leuchtturm« — oder des Domes von Torcello im zweiten Bande der Stones of Venice. Walter Scott, sein erster Lehrer, wirkt hier im Stillen nach. Sein letztes Zeugnis ist auf diesem Gebiete der zornige Brief, den er im Jahr 1887 über die geplante Wiederherstellung der Abteikirche zu Dunblane schrieb, die er the most vulgar brutality nennt. Das merkwürdige Schriftstück lautet: »Geehrter Herr! Restaurationen sind in allen Fällen entweder fette Bissen für Architekten oder sie entstammen der Eitelkeit der betreffenden Geistlichen, und ich zähle sie zu den schlimmsten Klassen des Schwindels und der Prahlerei. Die Restauration der Abteikirche zu Dunblane, der reizvollsten Ruine Schottlands, ja in ihrer Art der reizvollsten in der ganzen Welt, muss ich für die gemeinste Brutalität erklären, deren Schottland sich seit der Reformationszeit schuldig gemacht hat. Viel lieber wäre es mir zu vernehmen, dass man eine Eisenbahn quer durch die Ruine gelegt und die Steintrümmer in den Bach geworfen hätte. Ihr immer aufrichtiger John Ruskin.« Eine Liga der Antirestorationists ist entstanden, die die Denkmäler vor übereifrigen Architekten zu schützen sucht. Ob eine solche nicht auch auf dem Kontinent nötig wäre? — Aber selbst über die Grenzen Englands griff Ruskin's Fürsorge für die alten Denkmäler hinaus. Als es sich im Jahr 1873 um die Frage einer ziemlich radikalen teilweisen Erneuerung der Fassade der Markuskirche in Venedig handelte, da gab der Kummer um sein geliebtes San Marco Ruskin einen scharfen, klagenden, bitteren, aber auch über das Ziel hinausschiessenden offenen Brief ein, der auch als Einleitung zu der Broschüre des Grafen Alvise Piero Zorzi, Osservazioni intorno ai ristauri della basilica di San Marco erschien. Meetings wurden in London, in Oxford, in Manchester abgehalten — und endlich wurde der italienischen Regierung ein grosses, von Morris verfasstes Promemoria überreicht, das von den ersten englischen Namen, darunter auch von Lord Beaconsfield und Gladstone unterzeichnet war. Durch Ruskin's Schüler Giacomo Boni hatten die Gedanken des Lehrers dauernd in den Bestrebungen für die Erhaltung der italienischen Denkmäler Wurzel geschlagen.

Wie weit und tief auf allen Gebieten der künstlerische Einfluss Ruskin's reicht, das kann hier nur angedeutet werden. Im ganzen praktischen Kunstunterricht, im Zeichenunterricht in den Elementarschulen, im ästhetischen Lehrgang der Hochschulen lebt sein Geist. Die Museen, die Vorbilder- und Lehrmittelsammlungen zumal, haben einen guten Teil seiner Ideen aufgenommen. Aber auch die grossen Sammlungen haben sich seinem Einfluss gebeugt. Der Reichtum der Londoner Nationalgalerie an Quattrocentisten, — die zum grössten Teil erst nach 1845 erworben worden — an Gemälden Turner's ist seiner Anregung zu danken, auch reine Äusserlichkeiten, so der Schutz der Gemälde durch Glas, den er zuerst 1845 in einem Briefe an die Times anregte. Aber was weit mehr ist als all solche sporadische Einwirkung — er hat gewirkt und wirkt noch als lebendige Kraft in tausenden von Herzen. In allen Ländern, in denen die englische Sprache lebt, und vor allem auch unter der Jugend von Nordamerika, ist er für grosse Gruppen ein sittlicher Wegweiser und ein künstlerischer Führer geworden, und als bestes Erbstück hat er all seinen Anhängern seine ganze schwärmerische Hingabe an die Natur vermacht.

Vor allem auf dem Gebiete des Unterrichts ist seine Einwirkung eine tiefgehende und nachhaltige gewesen. Ruskin ist kein Fachpädagoge und er schliesst sich ebensowenig an ein pädagogisches System an wie an ein philosophisches. Er fordert vor allem neben der Fachbildung und der allgemeinen intellektuellen Dressur die moralische Erziehung, die Entwicklung der moralischen Instinkte, vor allem der Ehrfurcht, des Mitleids, des Gerechtigkeitsgefühls. Heldenverehrung predigt er wie sein grosser Vorgänger Carlyle. Wordsworth' Vers »We live by admiration, hope and love« hatte er als seinen wörtlichen Führer genommen. Diese moralischen Anlagen will er ausgebildet haben, gleichwie die Körperkräfte durch systematische und beständige Übungen gestählt werden. »Was wir nötig haben, ist eine zielbewusste, ernsthafte, praktische, unwiderstehlich wirkende Erziehung in sittlichen Gewohnheiten, in körperlicher Kraft und Schönheit: eine Erziehung, die alle die Geisteskräfte des Einzelnen aufs Möglichste entwickelt.« Sich glücklich zu fühlen — das gilt ihm als das Endziel und die Hauptsache aller Erziehung: χαίρειν ὀρθῶς soll sie lehren. »Man erzieht einen Menschen nicht, indem man ihm sagt, was er früher nicht wusste, sondern indem man das aus ihm macht, was er vorher nicht war und was er für immer bleiben soll.« Ein neues Geschlecht sieht er in Ehrfurcht, Kraft und Schönheit aufwachsen. Und in seinen Plänen, Wünschen und Forderungen für die Ausgestaltung des Unterrichts und der Erziehung hat er all seine künstlerischen und seine sozialen Träume noch einmal vereinigt.

Er war einer der ersten, der naturwissenschaftlichen Unterricht verlangte, der als Grundlage für die ehrfürchtige Schätzung des eigenen Landes das forderte, was wir in Deutschland Heimatskunde nennen. Und alle Lehrfächer scheinen bei ihm eng verwandt, Handfertigkeitskurse und Zeichenunterricht, Ausbildung aller körperlichen Fertigkeiten durch alle Arten von Sport und theoretische Lehre der Körperpflege und Physiologie, Verständnis für das soziale Leben der Gegenwart und Geschichte. »Denn nur dem Menschen, der das geistige und soziale Leben seines Landes versteht, und dessen Wille dadurch so weit unterworfen ist, dass er bereit ist, das zu thun, was er thun soll, nenne ich erzogen; und den, der es nicht kennt, nenne ich nicht erzogen, und wenn er alle Sprachen Babels sprechen könnte.« In der ganzen Schulausstattung hat er dann wieder freie Luft, Sonnenschein, künstlerische Umgebung, Verfeinerung des Auges verlangt — und vielleicht ist hier sein Einfluss am sichtbarsten und greifbarsten geworden. Freilich ist der ideale Lehrplan, wie ihn S. S. Fechheimer in einer kleinen Arbeit »Über die Bedeutung Ruskin's für das Leben und die Erziehung in England« zusammengestellt hat, einseitig genug und nicht frei von Wunderlichkeiten, aber England und Amerika haben Platz für solche Erziehungsexperimente, hier lebt Ruskin am nachhaltigsten. Einen Lehrer hörte er sich am liebsten nennen. Ganze Schulen und Unterrichtsanstalten sind allein auf seinem Programm aufgebaut.

Freilich hat diese Ruskinverehrung, zumal in den siebziger Jahren, oft recht wunderliche Formen angenommen. Seine Jünger und zumal die Jüngerinnen bildeten eine Art von Heilsarmee. Alle Schrullen und Marotten wurden kritiklos hingenommen und des Meisters Paradoxa noch mehr bejubelt als die tiefsten Weisheitssprüche. Willenlos gaben sich seine Anhänger seiner Leitung hin, sie beteten an, was sie verbrannt hatten und verbrannten, was sie angebetet hatten, sobald es nur der Lehrer befahl. Karl Justi hat einmal Jacob Burckhardt unsern Geschmacksvormund genannt, — Ruskin ist ein Geschmacksdespot und launenhaft wie ein Despot. Sein sicherer befehlender Ton hat etwas Bannendes und Fascinierendes. Er duldet gar keinen Widerspruch und verlangt absolute Hingabe. Aber mit wie viel Pedanterie haben seine Jünger die Vorschriften des persönlichsten aller Kunstlehrer ausgeführt, wie sind sie blind, nur seinem Programm folgend, durch Venedig und Florenz gestolpert, um die Monumente zu kontrollieren, ob sie auch zu den Worten des Meisters stimmen. Die Mornings in Florence soll man an fünf Frühlingsmorgen auf der Höhe von San Miniato lesen, ins Gras hingestreckt unter den zerrissenen Cypressen, wenn aus dem alten Friedhof zu Füssen der Duft der ersten Rosen betäubend aufsteigt, und dann soll man sich die Augen im Morgenthau waschen und frohen Herzens zum Arno hernieder steigen — das Buch ist kein Murray und kein Baedeker. Aber Ruskin für die Ausschreitungen dieser wortgläubigen Neophyten verantwortlich zu machen und ihn darnach einzuschätzen, das hiesse ebenso viel als Richard Wagner's Bedeutung an den wilden Sprüngen seiner rabiatester Jünger zu messen.

Und endlich noch die äussere Form und das innere Band, die Ruskin's Gedanken zusammenhalten. Marshall Mather meint am Ende seiner Ruskin-Biographie, dass sein Held in erster Linie schon durch seinen Stil leben werde. Ruskin ist einer der ersten Prosaisten des neuen Englands. Sein Stil hat eine ganz einzige Geschmeidigkeit und ein wunderbares Anpassungsvermögen. In erster Linie gilt das natürlich für seine Beschreibungen, zumal seine Naturbeschreibungen. Seine Schilderungen von dem Kleinleben in der Natur, von den Moosen und den kleinen Schmarotzern, von den einzelnen Gesteinen und Felsarten sind mit so mustergültiger Beobachtung und mit solch naturwissenschaftlicher Analyse geschrieben und dabei in einer so ausdrucksvollen, glänzenden Sprache, die so anschaulich malt, sich immer neue Bilder, neue Worte schafft, für jeden Halbton, für jede Farbennuance eine Bezeichnung findet. Gleicht er hier in der sorgfältigen Kleinmalerei Adalbert Stifter, so erhebt er sich in den zusammenfassenden Schilderungen der grossen Natur zu der Sprachgewalt Alexanders von Humboldt. Er hat die Engländer ihren englischen Boden mit neuen Augen sehen und aufs neue lieben gelehrt — er ist ihnen der getreueste, überzeugteste Schilderer der Schönheiten der englischen Natur: von Scott borgt er die Schwärmerei für das Hochland, von Wordsworth die Liebe zu den Seen.

Auf die Bildung seines Stiles hatte seine puritanische Jugenderziehung, seine Bibellektüre den grössten Einfluss gehabt. Daher die alttestamentlichen Bilder, der Predigerton — er war nach Carlyle's Urteil der Mann, der unter den modernen Engländern am besten predigen konnte. Den stärksten Einfluss unter den Lebenden hat auch in der Form Carlyle auf ihn ausgeübt und durch diesen kommt er indirekt unter den Einfluss Jean Paul's. Jean Paul hatte ja, zumal durch Coleridge, auf das schreibende England zu wirken begonnen: Coleridge's ästhetische Arbeiten sind ohne das Vorbild Jean Paul's gar nicht denkbar, aber auch im äusseren hatte dieser, in dem Fragment von 1822 »Geschichte und Thaten von Maximilian, Satyranes Vetter«, den verschnörkelten Stil des Bayreuther Humoristen aufzunehmen gesucht. Das weist schon auf Carlyle's »Sartor resartus« von 1838 voraus, der am stärksten auf Ruskin gewirkt hat. An Carlyle lehnt er sich an in der fremdartigen Weise, seltsame Titel zu erfinden, aber er geht hier weit über ihn hinaus — seine Titel sagen nie unmittelbar, was das Buch bringt, sondern geben immer eine geheimnisvolle dunkle Verkleidung, ein Bild, ein Gleichnis, oft mystisch verschleiert, eine künstliche und gekünstelte Ausdeutung lateinischer Namen — man denke nur an seine sehr wenig philologische Interpretation von Fors Clavigera.

Seine Ausdrucksweise ist leidenschaftlich, impetuos — er hämmert auf Hörer und Leser mit immer neuen, wilderen Schlägen ein, um ihn mit seiner feurigen, unwiderstehlichen Beredsamkeit in seinen Bann zu zwingen, — wie er einst als Kritiker mit immer

neuen Gründen und immer neuen frischgeschärften Waffen auf den Kampfplatz zog, den Gegner mit Keulenschlägen zuletzt niederzuzwingen, sich selbst wiederholend, mit immer lauteren Trompetenstössen, bis der Ton stark und gellend wie aus Roland's Horn durch das Land drang. Er ist hier ein Liebhaber starker Worte und Attituden, darin Carlyle ähnelnd, aber doch nicht ein Rhetor aus Not — wie der immer misstrauische Nietzsche jenen einmal bezeichnet — »den beständig das Gefühl nach einem starken Glauben agaciert und das Gefühl der Unfähigkeit dazu«, sondern immer mit einem fanatischen Glauben an seine Mission. Er liebt zu viel die Superlative. Er ist immer stürmisch und so schiesst er eben oft über das Ziel hinaus. Er kennt nur die vielen Dinge »die wir mit Heftigkeit ergreifen sollen«, aber die Mahnung der Prinzessin im Tasso von der Mässigung und vom Entbehren ist nicht für ihn geschrieben. »Und das Genie, es will gleich obenaus.«

Und endlich das geistige Band. Hier liegen alle eigensinnigen Mängel Ruskin's vereinigt. Er hat im hohen Alter beklagt, dass ihn in der Jugend niemand vom Raschschreiben und vom Vielschreiben abgehalten habe. In allzu reicher übermütiger Fülle lädt sich die bunte Schaar der Einfälle bei ihm zu Gaste, er konnte ihnen nicht widerstehen. Er ist einer der paradoxesten Schriftsteller, die es giebt, voll von Widersprüchen. Man kann sich anheischig machen, jeden einzelnen seiner Hauptsätze mit seinen eigenen Worten zu widerlegen. Und gar zu leicht führt er einen Gedanken bis an die gefährliche Grenze, wo Vernunft Unsinn wird. Die poetischen Bilder überstürzen sich manchmal — tollgewordene Prosa würde Pope den Stil nennen. Und vor allem: er springt fortwährend vom Thema ab, lässt sich immer zu Spaziergängen in benachbarte Gebiete verführen. Sterne hat im Tristram Shandy die Abschweifungen den Sonnenschein, das Leben und die Seele der Lektüre genannt, aber er kehrt doch wenigstens wieder zu Onkel Toby zurück — Ruskin aber versetzt plötzlich den geduldigen Leser unter eine ganz andere Sonne, es gefällt ihm dort und er bleibt dort. Einmal hatte er einen Vortrag über Krystallographie angekündigt, sprach aber über Cisterzienserarchitektur, und die Zeitungen berichteten, dass eigentlich beide Titel recht gewesen wären — oder unrecht. Die Prägnanz und Concinnität des Ausdrucks, die Schopenhauer in seiner prachtvollen Philippika über Schriftstellerei und Stil als erste Erfordernisse eines guten Stiles hinstellt, hat Ruskin nur selten. Das Wegdenken des Überflüssigen und Beiläufigen ist ihm versagt. Oft ist das ein wahrer Irrgarten, in den er den Leser einführt. Allerlei blendende kaleidoskopische Bilder wechseln mit beängstigender Raschheit. Hier gleicht er oft im schlechten Sinne dem Rembrandtdeutschen. Und bei diesem raschen Schreiben fliesst eben auch sehr viel Selbstverständliches mit unter und sehr viel Banales. Der Autor fördert dann oft ganz unverständliche Plattheiten zu Tage — wie eben nur ein Engländer platt sein kann. Den Mornings of Florence schickt er eine triviale Ermahnung voraus, den Sakristan gut zu bezahlen; die Bible of Amiens beginnt er mit einer Bemerkung über das Bahnhofsbüffet an der Station. Und störrisch und verbohrt bleibt er, fast mit Behagen, bei solchen gelegentlichen Banalitäten stehen. Da ist er tyrannisch und unduldsam und oft unerträglich. Zumal uns Deutschen scheint das oft gegen das schriftstellerische Gewissen und den guten Geschmack zu gehen. Jedem deutschen Leser Ruskin's ist es wohl einmal begegnet, dass er verzweifelt und unglücklich seinen Ruskin in die äusserste Ecke warf und empört an die freie Luft lief. Ich glaube aber auch, dass die wahrhaften Ruskinverehrer, wenigstens die kontinentalen, drei Etappen durchmachen müssen — eine Vorstufe der ersten Liebe und Bewunderung des Künstlers, dann eine zweite Phase des Misstrauens, in der man sich an ihm ärgert — endlich die dritte, die den warmherzigen, edlen, unermüdlichen Menschen und den feinen Künstler als ein Ganzes nimmt, all das Überstürzte und Wunderliche mit einrechnet und sich das Beste aus ihm heraussucht.

Auch allerlei Spleeniges im Leben muss man bei diesem temperamentvollen Vollblutengländer mit in Kauf nehmen, allerlei Wunderlichkeiten und Inkonsequenzen. Er hasste alles, was mit Eisen zusammenhing. Daher der Feldzug gegen den Krystallpalast im Jahre 1854 »dieses Gewächshaus für Gurken« — und doch erfüllte gerade der Krystallpalast am deutlichsten seine laute Forderung von der Betonung des Konstruktiven und dem Zeigen des Materials und dem Entwickeln des Stiles aus dem Material. Er hasst alle Maschinen und Fabriken und will sie aus der Landschaft verbannen. Er hasst und verabscheut die Eisenbahn aufs äusserste als die Zerstörung des friedlichen Landlebens und vor allem als unästhetisch, unmalerisch. Zu einer Auseinandersetzung mit den Sozialistenführern vor Sheffield kam er im altmodischen Postwagen mit galloniertem Postillon angefahren; seine Bücher schickt er von seiner Buchhandlung in Orpington in Wagen nach London — nur um die Eisenbahn zu vermeiden. Und dabei vergisst er ganz, dass Turner, der für ihn ja künstlerische Norm ist, gerade am frühesten auch die malerische Wirkung dieser feurigen Eisenschlangen erkannt hat: sein Bild des Eisenbahnzuges auf der Brücke im Sturm preist Ruskin selbst als eine seiner herrlichsten Offenbarungen. Ich weiss auch nicht, warum unsere modernen Hochöfen und Schmelzwerke nicht ebenso malerisch sein sollen wie London bridge. Ich fahre so oft bei Nacht und Nebel durch unsere grosse Industriegegend an der Ruhr: die gigantischen Hochöfen mit den Brücken und Türmen, dem weissen Dampf und dem glühenden Brodem, die aus der Finsternis in gespenstischer Silhouette hervortreten, die sind ebenso malerisch wie eine brennende Piratenburg oder wie ein Ausbruch des Vesuv.

In den fünfzig Jahren seiner schriftstellerischen Wirksamkeit, bei dem Übergang in das Lager der Kathedersozialisten, hat sich nun auch Ruskin's Verhältnis zur Kunst und sein ästhetisches System wesentlich verwandelt. Er hat sich immer nach der stillen Beschäftigung mit seiner Kunst zurückgesehnt; er

klagt, dass ihm das Schicksal die Prophetenbürde auferlegt habe. Tennyson's Sohn erzählt im dritten Bande des Lebens seines Vaters, wie Ruskin in den siebziger Jahren geäussert, seine Neigung sei es, sich ganz der Kunst zu widmen, aber er empfinde es als eine Pflicht, den Rest seines Lebens der Erziehung der ärmeren Klassen zu opfern. Im Grunde ist Ruskin bei aller Universalität doch immer Ästhetiker und Kunstkritiker geblieben. Das geht wie ein roter Faden durch alle seine soziologischen Schriften durch. Die Kunst ist ihm, wie Richard Wagner, die grosse Erlöserin der modernen Gesellschaft. Grosse Kunst ist ihm der Ausdruck des Geistes eines grossen Menschen. Eine grosse Kunst bei einem ganzen Volke kann nur entstehen als Ausdruck einer geschlossenen, angebrochenen, einheitlichen Kultur und als Ausfluss eines glücklichen, gesunden Lebens der schaffenden Arbeiter. Um das Grosse und Erhabene in der Kunst voll zu erfassen, begehrt es wieder ungetrübte Reinheit des Herzens und eine Seele, die mit grossen Gedanken angefüllt ist, und um die Kunst überhaupt auffassen zu können, Sonnenschein und das, was er invisibly salutary genannt hat. So ist sein ganzes Programm auf Kunst und Kunstgenuss zurückzuführen.

Das eigentlich Charakteristische in Ruskin's ganzer Ästhetik ist, dass er immer von ethischen Begriffen ausgeht und alles von ihnen ableitet. Er verwechselt dabei die Stimmungen, die ein Kunstwerk erzeugt, mit denen, aus denen heraus es geboren ist. Das rein Künstlerische drängt er hierbei zurück, ebenso aber das Technische. So kommt er vor allem in der Architektur zu ganz falschen Grundbegriffen. Bei der Entstehung der Gotik beispielsweise übersieht er ganz die statischen und konstruktiven Momente, die immanenten Kräfte, fasst nur den äusseren Eindruck zusammen. In dem berühmten Kapitel über die Natur der Gotik im zweiten Bande der »Stones of Venice«, das William Morris 1892 noch einmal neu herausgegeben als einen neuen Pfad für die ganze Welt, nennt er als die Elemente der Gotik nicht die Lösung der Probleme von Einwölbung und Drucküberträgung, sondern Savageness, Changefulness, Naturalism, Grotesqueness, Rigidity, Redundance. Er steht hier ganz auf dem Standpunkt der romantischen Kunstauffassung. Ruskin ist gewiss kein Gelehrter und kein Kunsthistoriker im heutigen Sinne. Zum Historiker fehlt ihm vor allem die gleichmässige Beachtung aller Perioden ohne Voreingenommenheit. Er ist einseitig in seiner Liebe und einseitig in seinem Hasse. Im Grunde genommen, lässt er doch von alter Kunst nur das 13., 14. und 15. Jahrhundert gelten. In der Renaissance des 16. Jahrhunderts sieht er Abwendung und Verfall. Es fehlt ihm vor allem das grosse Reinigungsbad griechischer Kunst.

Wie er sich wenig um das kümmert, was andere vor ihm über Kunstwerke geschrieben, so steht er auch in seiner Ästhetik ganz auf eigenen Füssen. Ich kenne keine eindringliche kritische Untersuchung über den Ursprung seiner ästhetischen Anschauungen. Robert de la Sizeranne hat nur den Versuch gemacht. Das 18. Jahrhundert hat hier ein wenig auf ihn eingewirkt, vor allem Addison und Reynolds. In seinem Gebrauch von Einbildungskraft (fancy) und Bildungskraft (imagination), die in der englischen Ästhetik eine solche Rolle spielen, geht Ruskin auf Addison's Definition im 411. Stücke des Spectator zurück, aber er geht in der Einbeziehung der moralischen Kräfte in die Imagination über die Auffassung hinaus, die Coleridge aus Jean Paul's Vorschule zur Ästhetik entlehnt und auf Leigh, Hunt, Lamb, Wordsworth vererbt hat. Ruskin's Terminologie ist zumeist seine allereigenste Schöpfung und nur für seinen persönlichen Gebrauch geschaffen. In seiner Lehre berührt er sich vielfach wohl ganz unbewusst mit dem englischen Klassizismus. Das Vermengen des Ethischen mit dem Ästhetischen ist ja gerade ein Charakteristikum der englischen Kunstlehre im 18. Jahrhundert. Und Ruskin's Lehre: all beauty is truth ist ja auch das Hauptgesetz Shaftesbury's. Aber Ruskin hat diesen fast vergessenen und verschollenen Ton wieder hell aufklingen lassen und die alte Lehre aufs neue in alle Welt hinausposaunt. Und zuletzt klingt doch seine ganze Predigt von der Kunst in die Worte aus, in die Keats sein eigenes künstlerisches Glaubensbekenntnis zusammengefasst hat:

Beauty is truth, truth beauty — that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

Was von Ruskin dauernd bleiben wird, wer möchte das jetzt zu sagen wagen. Die englischen Panepyriker haben Ruskin's Ruhm nur geschadet, zum mindesten für die Beurteilung der Nichtengländer. Die blind bewundernden Biographien fordern geradezu den Widerspruch heraus. Dabei ist seinen Freunden der Masstab ganz verloren gegangen: wie so ziemlich das ganze moderne geistige Leben Englands auf Carlyle zurückgeführt worden ist — und nicht nur auf englischer Seite —, so hat man die ganze moderne Entwicklung Englands von Ruskin abzuleiten gesucht. Wir Deutschen dürfen ruhig abtrennen, was in seiner Würdigung Übertreibung ist, und wir müssen nüchtern ausscheiden, was an ihm selbst übertrieben, schief, einseitig, eng, doktrinär war. Aber trotz all dieser Wunderlichkeiten und Unvollkommenheiten bleibt er einer der bedeutendsten Erscheinungen des Viktoria-Zeitalters. Was Goethe von dem jungen Carlyle gesagt, dass er auf originalem Grund beruhe und eine moralische Macht von grosser Bedeutung darstelle, in der viel Zukunft vorhanden sei, könnte man auch auf den jungen Ruskin anwenden. Und der reife Ruskin ist »der Held als Schriftsteller« im Carlyle'schen Sinne. Held bedeutet Echtheit — er hat »die heroische Eigenschaft, für die wir keinen rechten Namen haben, Ursprünglichkeit, Aufrichtigkeit« — jene Aufrichtigkeit, die Börne die Quelle aller Genialität genannt hat. »Kein anderer in England,« hat Carlyle einmal an Emerson geschrieben, »hat den göttlichen Zorn gegen Unbilligkeit, Falschheit und Niederträchtigkeit in sich, wie Ruskin ihn hat, und wie ihn jedermann haben sollte.« Nur ist er eben nicht einzuordnen und nicht einzuregistrieren, kaum in die Geschichte

der Ästhetik, schwer in die Entwicklung der kunstgeschichtlichen Wissenschaft, gar nicht in die Geschichte der Nationalökonomie. Er war ein einzelner, der in heldenhafter Selbständigkeit den eigenen Weg ging — ein grosser, starker, ursprünglicher, reiner Mensch.

BÜCHERSCHAU

Anton Kisa. *Die antiken Gläser der Frau Maria vom Rath geb. Stein.*

Diese Publikation einer Privatsammlung gehört zu jenen, denen fachwissenschaftliche Bedeutung beizumessen ist. In der vorliegenden hat das antike Glas im Gebiet der rheinisch-römischen Archäologie eine vorläufig abschliessende Behandlung erfahren. Die Anwendung der modernen Gräberbeobachtung ist am Rhein noch nicht so manches Jahr alt. Gerade noch zeitig genug ist sie in Köln vor Abschluss der Stadterweiterung aufgenommen, nicht zum mindesten durch das Verdienst des Verfassers. So kann uns Kisa in der That in seiner weit ausgreifenden Einleitung zum Katalog der vom Rath'schen Sammlung eine historische Entwicklung der antiken Glasindustrie am Rhein vorführen. Genaue Kenntnis der rheinischen Gruppen gestattet dann andererseits den Import auszuscheiden und durch Beobachtung sonstiger Funde, statistisch zusammengetragen aus der Speziallitteratur und den europäischen Sammlungen, anderweit zu lokalisieren. Gründlich auseinanderlegt werden die technischen Dinge; so sind die Auseinandersetzungen über die alexandrinischen Buntgläser, die vasa diatreta und andere kompliziertere Klassen Proben schärfster Analyse des den technischen Vorgang rückwärts verfolgenden Auges. Man hat bei Kisa's Vortrag den Eindruck, einen der selteneren Kenner vor sich zu haben, die es verstehen, unter Wahrung des historischen Überblicks mit dem gesunden und sicheren Auge des Handwerkers zu sehen. Dem Liebhaber wie dem Fachmann wird damit gedient sein, dass der Verfasser auch die allgemein feststehenden Dinge einzureihen nicht unterlässt, wenn immerhin er sich vielfach in der Form der wissenschaftlichen Controverse bewegt. Wenn er in einer solchen pag. 41 den Satz aufstellt, »dass die Thonindustrie den anderen Zweigen der Gefässbildnerei den Grundstock von Formen und Dekorationsarten zugeführt hat«, so möchte ich dem entgegen doch an dem Satz festhalten, dass der billige und bildsame Thon stets geneigt gewesen ist, die wertvolleren Materialien nachzuahmen, und wenn K. zur Bestärkung seines Satzes darauf hinweist, dass das Glas zuerst als Glasur von Thonwaren auftrete, so möchte ich, um auf dem rheinisch-römischen Gebiet zu bleiben, darauf hinweisen, dass die Töpfer, wo sie ausnahmsweise glasieren, dies gerade in Fällen thun, wo sie den schönen Schein wertvoller Metallgefässe zu erzeugen bestrebt sind. In den Museen von Bonn und Trier befinden sich eklatante Beispiele dieser Art. Ueber das Gebiet der vorgeschichtlichen wie der höchst entwickelten Töpferei in alter und neuer Zeit liesse sich dies Thema von der Abhängigkeit der Töpfer in der Formenerfindung von den Korbflechtern — wie teilweise schon von Kekulé geschehen — den Metallschmieden, den Böttchern, und ich glaube auch von den Glasbläsern weiter ausspinnen, wobei der Anteil, welchen die Drehscheibe als stilbildendes Element auf die schönsten der in der Kunsttöpferei erfundenen Formen gehabt hat, gegenüber der Semper'schen Anschauung zu reduzieren wäre. Auf 32 Tafeln mit mehr als 300 Abbildungen, welche der Verfasser selbst gezeichnet hat, ist ein umfassendes Anschauungsmaterial geboten, in welchem alle Typen rheinisch-gallischer Gläser zu finden sind. Sie sind so vorzüglich, wie vorzüglicher nur amerikanischer Kostenaufwand sie hätte herstellen können. Es musste meist darauf verzichtet werden, jenen wunderbaren Farbenreiz wiederzugeben, den das antike Glas aus dem Grabe mitbringt, und der eine kunstliebende Frau veranlassen konnte, mit so viel Kostenaufwand diese Dinge in ihrem Hause zusammenzubringen. *Poppelreuter.*

Adolfo Venturi. La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine. Con 5 stampe in fotocalcografia e 516 in fototipografia. Milano, Ulrico Hoepli. 1900.

Ein Bilderwerk mit Text und ein Prachtwerk, nicht nur der Anlage, sondern auch der Ausführung nach. In reicher Fülle ziehen die Werke der italienischen Malerei und Plastik, welche sich mit der Gestalt der Maria beschäftigen, an dem Auge des in dem Buche Blätternden vorüber. Das Buch zeigt, welche vornehmen Wirkungen sich mit den modernen billigen Reproduktionsverfahren bei guter Ausführung und geschmackvoller Anordnung erreichen lassen. Das erste Kapitel verfolgt die Entwicklung des Madonnentypus, die übrigen behandeln die einzelnen Darstellungen aus dem Leben der Maria: Geburt, erster Tempelgang, Vermählung, Verkündigung, Begegnung, Joseph's Zweifel, Geburt Christi, Anbetung der Magier, Flucht nach Ägypten, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Passion, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Pietà, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes, Himmelfahrt der Maria. Der lebendig und mit warmem Gefühl geschriebene Text will gleichzeitig belehren und unterhalten, das Gegenständliche und das Künstlerische in der Entwicklung wird gleichmässig betont. Bei der Entwicklung des Madonnentypus werden auch gleichzeitige Schriftsteller zur Charakterisierung der Auffassung herangezogen, bei den Darstellungen aus dem Leben der Madonna werden die litterarischen Quellen vorgeführt, aus welchen die Künstler schöpften, für die ersten Zeiten gelegentlich auch die Motive in die griechisch-römische Kunst zurück verfolgt. *Z.*

NOTIZ

In den von der Firma L. Angerer in Berlin ausgeschriebenen Preiskonkurrenzen betreffs eines künstlerischen Entwurfes für eine »Wein- und Speisekarte« resp. einen »Briefkopf« für eine Kupferdruckerei haben die Juroren nunmehr ihr Votum abgegeben und zwar in ersterem Falle bestimmten die Herren H. E. von Berlepsch, Prof. C. E. Doepler d. J., Prof. O. Eckmann, B. Pankok den ersten Preis für die Arbeit des Herrn Ferdinand Götz-München, den zweiten Preis für die Arbeit des Herrn Franz Stassen-Wilmersdorf, den dritten Preis für die Arbeit des Herrn Willy Planck-Stuttgart. Bezüglich der zweiten Konkurrenz entschieden die Herren J. Diez, Prof. Liebermann, Prof. Franz Skarbina, Prof. Franz Stuck, dass der erste Preis nicht zur Verteilung gelangen könne, während der zweite Preis auf die Arbeit des Herrn Christian Wild-München, der dritte Preis auf die Arbeit des Herrn Jos. Andreas Seiler-München gefallen ist. Wahrscheinlich werden die Arbeiten demnächst in Berlin zur Ausstellung gelangen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.





DÜRER'S »MEERWUNDER«

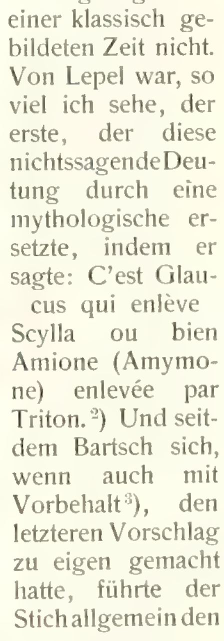
VON KONRAD LANGE

Der bekannte Kupferstich Dürer's, Bartsch 71, der unter dem Namen »Raub der Amymone« oder »das Meerwunder« bekannt ist, gehört, wie es scheint, zu denjenigen Kunstwerken, deren Deutung nicht zur Ruhe kommen soll. Schon mehrmals hat er den Namen wechseln müssen und noch immer tauchen neue Hypothesen auf, die sich mit seinem Inhalt beschäftigen.

Die ältesten Schriftsteller machten sich die Sache leicht. Der anonyme Verfasser der Schrift »Von kunstlichen Handwerken in der Stadt Nürnberg« nennt ihn »Seeräuber«, Quad von Kinckelbach, offenbar nur infolge eines Schreib- oder Druckfehlers, »Seereider«.[1]) Und diese, wenn ich so sagen darf, genrehafte Bezeichnung erhält dadurch eine besondere Autorität, dass Dürer selbst in seinem niederländischen Tagebuch das Blatt als »Meerwunder« bezeichnet.[2]) Unter »Meerwunder«, Monstrum marinum, verstand man damals nichts anderes als ein Meerungeheuer, eine Missgeburt oder ein Fabelwesen, das dem Meere entstammt.[1]) Solche Meerungeheuer, Meermönche, Meerbischöfe, Meerkälber, Tritonen, Nereiden u. s. w. gehörten bekanntlich im 16. Jahrhundert zum ständigen Repertoire eines selbst von den Wissenden noch nicht überwundenen Aberglaubens.



Das Meerwunder. Kupferstich von A. Dürer.



Das genügte aber einer klassisch gebildeten Zeit nicht. Von Lepel war, so viel ich sehe, der erste, der diese nichtssagende Deutung durch eine mythologische ersetzte, indem er sagte: C'est Glaucus qui enlève Scylla ou bien Amione (Amymone) enlevée par Triton.[2]) Und seitdem Bartsch sich, wenn auch mit Vorbehalt[3]), den letzteren Vorschlag zu eigen gemacht hatte, führte der Stich allgemein den

1) Quad von Kinckelbach, Teutscher Nation Herligkeitt 1609, p. 426.

2) Lange-Fuhse, Dürer's schriftlicher Nachlass 140, 4.

1) Übrigens ist das Wort von da auch auf solche Fabelgeschöpfe übertragen worden, die nichts mit dem Meer zu thun haben.

2) Catalogue de l'œuvre d'Albert Dürer par un amateur. Dessau 1805 S. 43.

3) Peintre graveur VII (1808) p. 84, wo in einer Anmerkung hervorgehoben wird, dass der Stich nicht ganz zu der Erzählung Lucian's stimmt.

Namen: »Raub der Amymone«. Der Gelehrte, der zuerst davon abging, scheint von Retberg gewesen zu sein, bei dem es heisst: »Wir begnügen uns mit Dürer's eigener Benennung des Blattes und lassen die Vermutungen von Amymone, Glaukos u. dgl. auf sich beruhen.«[1]) Und seitdem ist in Fachkreisen die allgemeine Benennung immer gebräuchlicher geworden, ohne dass man damit indes sagen wollte, dass die Deutung auf Amymone unhaltbar sei.

Und in der That lässt sich ja für einen mythologischen Inhalt manches anführen. Vor allem, dass Dürer in der Zeit, in der der Kupferstich entstanden ist, d. h. um die Wende des Jahrhunderts, ein besonderes Interesse für Stoffe der klassischen Mythologie hatte. Immerhin hat er damals auch genrehafte Kompositionen, Darstellungen von Missgeburten und dgl. gestochen, so dass man von vornherein wohl im Zweifel sein könnte, welcher Gattung unser Kupferstich angehörte. Die Frage ist also die: Lässt sich aus der Darstellung selbst eine mythologische Deutung herauslesen?

Da muss nun zunächst betont werden, dass die Komposition mit der Sage von der Amymone absolut nicht übereinstimmt. Diese liegt uns in drei verschiedenen Fassungen, bei Apollodor, Hygin und Lucian vor, und keine von ihnen passt zu dem Kupferstich. In diesem trägt ein bärtiges, mit Hirschgehörn versehenes Ungeheuer, das oberhalb Mensch, unterhalb Fisch ist und in der Linken eine Wehr aus Schildkrötenschale nebst einem Eselskinnbacken hält, auf seinem Rücken eine nackte Frau durch die Wellen, die unmittelbar vorher offenbar mit ihren Gespielinnen am Meeresufer gebadet hat. Drei von ihnen sind im Hintergrunde noch im Wasser sichtbar. Sie suchen eilig das Ufer zu erreichen, wo eine vierte bekleidete (vielleicht die Mutter?) jammernd an einem Hügel niedergesunken ist und ein herbeieilender, mit Turban versehener, bärtiger Mann, vielleicht der Vater (oder Gatte) der geraubten Frau, wehklagend die Hände emporhebt. Weiter rückwärts bildet eine burggekrönte Stadt den Abschluss. Die geraubte Frau liegt auffallend ruhig auf dem Rücken des Fischmenschen, schaut aber, wie es scheint, klagend zu ihren Angehörigen am Ufer zurück.

Ganz anders die Sage. Bei Apollodor verwundet Amymone, die Tochter des Danaos, auf der Jagd einen Satyr, der sie dann zu vergewaltigen sucht. Sie ruft Poseidon um Hilfe an, dieser kommt herbei, vertreibt den Satyr und vermählt sich mit ihr. Nach Hygin, der auch diese Fassung erwähnt, wird sie in Argos von ihrem Vater zum Wasserholen fortgeschickt, schläft aber unterwegs ein. Ein Satyr bedrängt sie, sie wird aber von Neptun gerettet, der seinen Dreizack nach dem Satyr schleudert und ihn in die Flucht jagt, worauf an der Stelle, wo der Dreizack in den Boden fährt, ein Quell hervorsprudelt. Bei Lucian endlich macht ein Triton seinen Herrn auf das schöne Mädchen aufmerksam, das wassersuchend zum Meeresufer gekommen ist. Poseidon befiehlt ihm, einen Delphin zur Beförderung herbei zu holen und lässt sich von dem Fische ans Ufer tragen, wobei ihn der Triton begleitet. Dieser raubt Amymone und führt sie dem Gotte zu.

Man sieht, die einzige Möglichkeit, den Kupferstich mit der Sage in Einklang zu bringen, wäre die, dass man ihn auf Lucian zurückführte, wobei man dann in dem Meermenschen den Triton erkennen müsste, der Amymone raubt und seinem Herrn zuführt. Aber wo bliebe in diesem Falle der Gott selbst, der doch neben Amymone die Hauptperson bei der Liebesgeschichte ist? Und was sollte die Gegenwart der Angehörigen am Ufer, während das Mädchen doch nach der Sage allein ihren Weg macht und in der Einsamkeit überrascht wird? Und wie würde es sich erklären, dass die Frau bei Dürer aus dem Bade geraubt wird, während Amymone bei Lucian wasserholend zu ihrem Abenteuer kommt? Man ist ja im allgemeinen sehr bereit, den Künstlern jener Zeit alle möglichen Verballhornungen der Mythologie zuzutrauen und wir wissen auch aus den Kupferstichen der Kleinmeister, dass sie z. B. imstande waren Faune und Kentauren zu verwechseln. Aber von Dürer, der mit Humanisten wie Pirkheimer eng befreundet war, darf man das schwerlich voraussetzen, und eine Komposition, von der auch kein einziger Zug mit der Sage übereinstimmt, bei der gerade die charakteristischen Elemente der letzteren, der Gott, der Satyr, die Quelle, der Dreizack, das Wasserholen, das Schlafen fehlen, haben wir doch eigentlich keinen Grund, als Raub der Amymone zu deuten, so lange noch andere Deutungen möglich sind.

Dass man überhaupt jemals auf die Quellnymphe verfallen konnte, erklärt sich wohl nur daraus, dass es eine ähnliche Darstellung des 16. Jahrhunderts giebt, die inschriftlich als Raub der Amymone verbürgt ist, nämlich ein Relief von einem Stein des Spielbrettes des Hans Kels im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.[1]) Auf seiner Rückseite steht: Amimone a Neptuno rapta. Zucker hat kürzlich auf

1) Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte (1871) S. 125.

1) Abgeb. auf S. 197 nach dem Jahrb. der kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses, III (1885), Taf. XII. Die Komposition steht dem Kupferstich des G. Penz (B 93) nahe, der eine, wenn auch freie Anlehnung an die Dürer'sche Komposition zeigt. Übrigens kann ich noch eine dritte freie Nachahmung des »Meerwunders« namhaft machen, wenn auch ohne Inschrift, nämlich das Relief einer eisernen Ofenplatte im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich, die, nach der gotischen Umrahmung und dem Stil des als Gegenstück dienenden Seelenwägers Michael zu schliessen, noch den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts angehört. Dargestellt ist nur die Hauptgruppe, während die Stadt im Hintergrunde nur angedeutet ist. Die Figuren sind im Gegensinn und ziemlich frei kopiert. So fasst z. B. der Meermensch die Frau nicht wie auf dem Kupferstich unter dem Arm, sondern um die Hüfte, und sie hat die linke Hand nicht am Körper anliegen, sondern klagend ausgestreckt. Dennoch ist die Nachahmung unverkennbar. Dürersche Kompositionen scheinen auch sonst als Vorbilder für die Reliefs von Ofenplatten benutzt worden zu sein. So erinnere ich mich, in einer Privatsammlung in Godesberg auf einer solchen den verlorenen Sohn gesehen zu haben.

den Zusammenhang des Brettsteins mit dem Kupferstich hingewiesen und geraten, die Deutung des letzteren auf Amymone im Hinblick auf diese bezeichnete Komposition nicht vorschnell fallen zu lassen.[1]) Er meint, die willkürliche Umbildung der Sage, die überdies den Schauplatz vom Lande auf das Meer verlege, deute auf die Benutzung einer mittelalterlichen litterarischen Überlieferung hin. Den Vater Danaos als Türken, d. h. als Orientalen dargestellt zu sehen, könne nicht auffallen, und dass Neptun als fischschwänziges gehörntes Wesen gebildet sei, könne entweder auf Dürer zurückgehen oder durch die allgemeine Anschauung jener Zeit veranlasst sein. Allein wir haben ja gesehen, dass, wenn man überhaupt an Amymone denken will, das Seeungeheuer jedenfalls nicht Poseidon, sondern nur Triton sein kann. Und dass man sich Poseidon damals allgemein als Fischmenschen vorgestellt habe, lässt sich doch gewiss nicht behaupten. Auch halte ich es methodisch für bedenklich, in einem solchen Falle, wo nicht alles (oder besser gesagt nichts) zu der vorgeschlagenen Deutung stimmt, zu einer mittelalterlichen Bearbeitung der Sage seine Zuflucht zu nehmen, von der wir doch eben nichts wissen. Die eine Nachbildung des 16. Jahrhunderts, die durch die Beischrift mit Amymone in Beziehung gesetzt wird, beweist eben nur, dass man schon wenige Jahrzehnte nach der Entstehung des Blattes über seine Deutung im Zweifel war und selbst vor der unwahrscheinlichen Identifikation des fischschwänzigen Ungeheuers mit Poseidon nicht zurückschreckte. Warum soll man aber, da der Kupferstich selbst ja keine Bezeichnung trug, sich damals in seiner Deutung nicht ebensogut geirrt haben, wie in dem viel kritischeren 19. Jahrhundert? Und dass die Neueren gerade in derselben Richtung irrten wie die Alten, würde sich sehr einfach daraus erklären, dass sie doch höchst wahrscheinlich den Brettstein des Kels gekannt haben. Und dann muss man auch bedenken, dass in den Kreisen der Kleinmeister, von denen das Spielbrett des Kels inspiriert ist, die klassische Mythologie Trumpf war und eine mythologische Deutung diesen Meistern unter allen Umständen näher lag als eine genrehafte. Ganz anders um die Wende des Jahrhunderts, wo Dürer's Kupferstich entstanden ist und wo der grosse Nürnberger überhaupt der einzige deutsche Künstler war, der mythologische Kompositionen entwarf. Da wird man ohne bestimmte Veranlassung nicht notwendig zu einer mythologischen Deutung greifen müssen. Dürer hat sich gewiss auf seine Historien nicht wenig eingebildet, das zeigt schon die allerdings spätere Bemerkung in dem siebenten venezianischen Briefe an Pirkheimer (Lange-Fuhse 32, 24): »Item der Historien halben sieh ich nix Besunders, das die Walchen machen, das sunders lustig in Euer Studiren wäre. Es ist umer das und das Ein. Ihr wisst selber mehr weder sie molen.« Und wenn er seine damals entstandenen, zweifellos mythologischen Kompositionen alle entweder durch Beischriften bezeichnet oder später im niederländischen Tagebuch mit ihrem mythologischen Namen benannt hat: Herkules, Nemesis, Orpheus, Apollo u. s. w., warum sollte er es gerade hier, wo die Sache jedenfalls nicht ganz klar lag, unterlassen haben? Die Bezeichnung »Meerwunder« in seinem Munde ist also, weit entfernt davon, etwa auf eine mythologische Deutung hinzuweisen, vielmehr ein schwerwiegendes Argument gegen den mythologischen Inhalt.[1])



Brettstein aus dem Spielbrette des Hans Kels im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.

Aus diesem Grunde halte ich auch die Deutung auf Glaukos und Skylla oder Glaukos und Syme[2]) nicht für haltbar. Die Alten dachten sich zwar, wie wir aus Kunstwerken wissen, den Meergott Glaukos als Fischmenschen und gaben ihm sogar einen kleinen Schild in die Hand.[3]) Aber diese Darstellungen und die Liebschaften des Gottes überhaupt waren den Künstlern der Renaissance kaum so bekannt, dass man eine künstlerische Darstellung in jener Zeit voraussetzen dürfte. Bei der einzigen bekannteren unter ihnen, nämlich der mit Skylla (vgl. Ovid), handelt es sich übrigens nicht um eine Entführung, sondern um eine Verwandlung in ein Seewesen.

Noch viel unwahrscheinlicher als die bisher genannten Deutungen ist die auf Nessus und Deianira, die vor einigen Jahren Veit Valentin unter Zustimmung Springer's vorgeschlagen hat.[4]) Valentin ist zu diesem Vorschlag dadurch gekommen, dass er den sogenannten »grossen Satyr« oder die »Eifersucht« (B. 73), die Sotzmann mit dem »Herkules« des niederländischen Tagebuches identifiziert und als Nessus und Deianira gedeutet hatte, vielmehr als Liebschaft des in Gestalt eines

1) Zucker im Repertorium für Kunstwissenschaft XV (1892), S. 431.

1) Umgekehrt Haendcke, Dürer's Beziehungen zu J. de Barbari, Pollajuolo und Bellini. Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen 1898, S. 165.

2) Vgl. von Seidlitz, Repertorium für Kunstwissenschaft XX (1897), S. 391.

3) Vgl. Gaedechens in Roscher's Lexikon der Mythologie I, 2. S. 1684.

4) Veit Valentin, Dürer-Stiche. Chronik für vervielfältigende Kunst 1890, S. 11. Springer, Albrecht Dürer S. 31.

Satyrs erscheinenden Zeus mit der Antiope nachweisen wollte. Dadurch wurde der »Herkules« des niederländischen Tagebuches frei und Valentin übertrug diesen Namen einfach auf das »Meerwunder«, indem er behauptete, der Stich stelle Deianira auf dem Rücken des Kentauren Nessus dar. Die Schwierigkeit, dass Dürer alsdann ein und denselben Kupferstich mit zwei verschiedenen Namen, »Meerwunder« und »Herkules« bezeichnen würde, schlug Valentin sehr gering an, und dass die ganze Scene absolut nicht an die Geschichte von dem Kentauren Nessus erinnert, der sich beim Übersetzen der Deianira über einen Fluss an dieser vergreift und von Herakles mit dem Pfeil getötet wird, machte ihm wenig Schwierigkeiten. »Dass noch einige badende Gestalten dargestellt sind, würde auch hier auf eine Vermengung verschiedener antiker Erzählungen oder aber auf eine selbständige Behandlung der nur in den Hauptzügen dem Künstler bekannt gewordenen Sage hinweisen. So wie er unbefangen aus dem Kentauren den Flussgott macht, dessen Befähigung, jemanden über das Wasser zu tragen, ihm viel natürlicher erscheinen mochte, indem er so seine eigene Vorstellung an den Platz der in der antiken Sage vorkommenden Gestalt treten lässt, die für ihn wohl kaum mehr als ein Name für ein wunderbares, aus Tier- und Menschengestalt verbundenes Geschöpf war, so konnte er die Handlung auch noch mit solchen Nebenfiguren ausschmücken, falls sie überhaupt solche sein sollten. Ja, es wäre nicht undenkbar, dass Dürer absichtlich eine solche Verbindung vorgenommen hätte, um durch sie eine Begründung für die Darstellung der nackten Frauengestalt zu finden. Die von Nessus getragene Deianira ist (nach der Sage) nicht unbekleidet. Soll sie so erscheinen — und um der Darstellung des nackten Frauenkörpers willen ist die Komposition gemacht — so wird dieser Umstand als ein durchaus begründeter gelten müssen, wenn die Frau aus dem Bade weggetragen erscheint. Um ein solches anzudeuten, müssen noch andere badende Frauen da sein.«

Sehr überzeugend ist das gewiss nicht. Erst soll Dürer, um ein nacktes Frauenzimmer darzustellen, auf Deianira verfallen sein, die in der Sage gerade nicht nackt, sondern bekleidet ist. Dann soll er, um die Nacktheit zu motivieren, die badenden Frauen angebracht haben, während doch ein Künstler der Renaissance eine solche Motivierung kaum brauchte und gerade durch das Bad die Scene unklar wird. Dann soll er den Kentauren Nessus als Fischmenschen dargestellt haben, wie ihn sich damals gewiss niemand dachte — umsoweniger, als ja Kentauren während des ganzen Mittelalters künstlerisch dargestellt worden waren. Endlich soll er den Herkules nicht als Bogenschützen, sondern als jammernden alten Türken aufgefasst haben, der hilflos am Ufer hin und her rennt. Und alles das bei einer Scene, die man sich damals ganz richtig vorstellte, wie ein Gedicht von Hans Sachs und viele Kupferstiche der Zeit beweisen. Da passt in der That, wenn man gerecht sein will, gar nichts, und man muss hier wirklich, wie bei der bekannten Geschichte von der Feuerzange, die als Blasrohr ausgegeben wird (»ein Blasrohr ist es freilich nicht«), sagen: »Nessus und Deianira ist es freilich nicht.

Aus allen diesen Gründen habe ich schon in meinem Papstesel und in meiner Rezension der Dürer-Biographie Springer's[1]) vorgeschlagen, die mythologischen Deutungen fallen zu lassen, und in dem Kupferstich nichts anderes zu erkennen, als was Dürer selbst mit dem Namen »Meerwunder« ausdrückt, nämlich die Illustration einer jener vielen damals verbreiteten Geschichten von Meerungeheuern, die Frauen rauben und die, wie die von mir beigebrachten Beispiele zeigen, ziemlich gut zu der Komposition passen. Dieser Vorschlag hat für die Fachgenossen, wie es scheint, wenig Überzeugendes gehabt, denn abgesehen von Paul Weber (s. unten) sind alle, die seither über den Kupferstich geschrieben haben, entweder wieder auf die klassische Mythologie zurückgekommen (wie Zucker, von Seidlitz und Haendcke), oder haben ihre Zuflucht bei der altdeutschen Mythologie gesucht, wie H. Dollmayr, dessen jüngst erschienene Abhandlung über das Meerwunder mir Veranlassung giebt, die Frage noch einmal zu behandeln.[2])

Dollmayr ist zu seiner Deutung durch eine Bemerkung in meinem Grenzbotenaufsatz angeregt worden, in welcher ich an die von H. Sachs bearbeitete Sage von der Königin Theudelinde und dem Meerwunder erinnert habe, ohne aber — infolge mangelnder Übereinstimmung mit dem Stiche — diese Deutung wirklich vorzuschlagen. Dollmayr meint, damit sei ich vom richtigen Wege abgekommen. Denn ich hätte übersehen, dass diese Sage nichts anderes ist, als eine freie Bearbeitung der *merowingischen Stammsage,* nach der die Mutter des Merowech, die Gemahlin des Königs Chlojo, von einem Meerungeheuer überwältigt worden sei, und infolge dessen den Stammheros des merowingischen Königshauses zur Welt gebracht habe. Diese Merowingersage habe für Kaiser Maximilian I. eine ganz besondere Bedeutung gehabt, da er ja bemüht gewesen sei, die Reihe seiner Ahnen an das Königsgeschlecht der Merowinger anzuknüpfen. Die Kenntnis hiervon sei an seinem Hofe und auch sonst allgemein verbreitet gewesen. »Dürer allein konnte davon nicht ausgeschlossen sein. Ihm war ja noch obendrein die Zeichnung zur Ehrenpforte übertragen, worauf er eben diesen Stammbaum unter Stabius' Leitung bildlich darzustellen hatte. Es ist daher nicht unbegreiflich, dass er die Sage kannte, die von dem Anfang des merowingischen Geschlechts berichtete und dem später so mächtigen Königshause einen übermenschlichen Ursprung beilegen sollte. Die Königin, die von dem Meerwunder aus der Schar ihrer badenden Frauen geraubt wird, ist die Mutter des Merovaeus, und der Türke, der mit seiner Tracht ganz den merowingischen Ahnherren ähnelt, die Burgkmair für den Kaiser

1) Der Papstesel (1891), S. 21, und Albrecht Dürer, Grenzboten 1892, S. 339.

2) H. Dollmayr, Albrecht Dürer's Meerwunder. Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XX (1899). Das Obige ist unmittelbar nach dem Erscheinen des Dollmayr'schen Aufsatzes geschrieben.

zeichnete, der König Chlojo, den die Klagen seiner Gemahlin herbeigerufen haben.

Ich will die Thatsachen der litterarischen Überlieferung hierhersetzen, damit der Leser beurteilen kann, wer von uns beiden, Dollmayr oder ich, vom richtigen Wege abgekommen ist. Die Stammsage der Merowinger ist uns nur an einer Stelle überliefert, nämlich in der Historia epitomata, die dem scholasticus Fredegar zugeschrieben wird. Dieses Geschichtswerk ist, wie wir jetzt wissen, aus verschiedenen Bestandteilen kompiliert, stammt aber im wesentlichen aus dem 7. Jahrhundert.[1]) Hier heisst es in dem barbarischen Latein jener Zeit:

Fertur, super litore maris aestatis tempore Chlodeo cum uxore resedens, meridiae uxor ad mare labandum vadens, bistea (bestia) Neptuni Quinotauri (sic) similis eam adpetisset. Cumque in continuo aut a bistea aut a viro fuisset concepta, peperit filium nomen Meroveum, per co (quo) regis Francorum post vocantur Merohingii.[2])

Es ist sehr spasshaft zu sehen, wie der biedere Schulmeister Fredegar den König Chlodio, d. h. den rechtmässigen Gatten der Frau, doch wenigstens noch als eventuellen Vater der Merowech retten möchte. Damit hätte aber die ganze Geschichte, die es doch als echt heidnische Stammsage gerade auf den geheimnisvollen Ursprung des Merowech abgesehen hatte, ihre ganze Pointe verloren. Die ursprüngliche Fassung, so dürfen wir vermuten, liess gar keinen Zweifel darüber, dass eben das Meerungeheuer den Stammvater gezeugt hatte. Die christlichen Schriftsteller nahmen daran natürlich Anstoss und vertuschten entweder die Sache, wie es Fredegar that, oder erwähnten sie gar nicht, wie es bei dem Bischof Gregor von Tours (6. Jahrhundert) der Fall ist. Denn aus dessen Schweigen zu schliessen, dass die Sage erst nach ihm entstanden sei, ist gerade ihres heidnischen Ursprungs wegen kaum möglich.[3]) So kommt es, dass sie eben nur in dieser einen Quelle überliefert ist, von der man billig bezweifeln darf, ob sie den Gelehrten Maximilian's bekannt war.

Jedenfalls stimmt die Erzählung Fredegar's mit dem Kupferstich nicht überein. Bei Fredegar handelt es sich nicht um eine Entführung über das Meer, sondern um eine Überwältigung am Ufer. Allerdings wird die Frau auch bei ihm badend überrascht, aber natürlich nicht in Gegenwart ihres Mannes und ihrer Gespielinnen, sondern allein. Das wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, versteht sich aber gerade bei einer solchen Handlung von selbst. Endlich denkt sich Fredegar das Ungeheuer als minotaurusartige Bestie, also, wie schon Müllenhoff erkannt hat, als Seestier.[1])

Als eine Bearbeitung dieser Sage fasst nun Dollmayr die Erzählung von der Königin Theudelinde und dem Meerwunder auf, die uns nur in drei späteren Fassungen, nämlich in dem Dresdener Heldenbuche von 1472[2]) und einer Historie und einem Meisterliede des Hans Sachs von 1552 vorliegt. Von diesen dreien hätte Dürer natürlich nur die erste kennen können. Es ist ein Gedicht von 32 Strophen in der Bernerweise und gehört zu einer Sammlung von Heldenliedern, deren eines den Namen des Kaspar von der Roen aus Munderstadt in Franken trägt. Ob auch das Meerwunder von ihm stammt, ob er überhaupt nur Schreiber oder poetischer Bearbeiter der von ihm aufgezeichneten Sagen war, ist streitig.[3]) Jedenfalls handelt es sich um einen älteren Sagenstoff. *Dies ist aber nicht die Stammsage der Merowinger.* Denn bei Kaspar von der Roen ist der Retter der Frau ein Herr von Lampart, bei Hans Sachs ist sie die Gemahlin eines Herrn von Lamparten, die Sage ist also *langobardischen* Ursprungs. Nun wäre es ja nicht unmöglich, dass diese langobardische Sage in einem gewissen Zusammenhang mit der Merowingersage stünde, und mein Kollege Voretzsch in Tübingen, dem ich für seine Aufklärungen über die litterarische Überlieferung zu Dank verpflichtet bin, teilt mir mit, dass er im ersten Heft seiner demnächst erscheinenden Epischen Studien einen solchen Zusammenhang wahrscheinlich machen werde. Bisher wusste man aber darüber nicht das Geringste, und wenn Dürer das Heldenbuch des Kaspar von der Roen oder eine andere im 15. Jahrhundert entstandene Niederschrift der Sage kannte, so kannte er sie höchst wahrscheinlich nicht als merowingische, sondern als langobardische Sage. Auch ist sie nach der Fassung des Kaspar von der Roen (und Hans Sachs) gar keine Stammsage, da der Sohn des Ungeheuers und der Königin gar nicht der Stammheros eines Geschlechts wird, sondern in jugendlichem Alter zu Grunde geht. Endlich stimmt die Erzählung weder bei Kaspar von der Roen noch bei Hans Sachs mit dem Kupferstich überein. Hans Sachs hat wohl das Dresdener Heldenbuch gekannt, aber er hat manches, wie z. B. die Namen des Königs und der Königin, hinzugefügt, so dass er noch eine andere uns unbekannte Quelle gehabt haben muss. Ich gebe deshalb der Vollständigkeit wegen den Inhalt nach ihm[4]) und füge aus

1) Vgl. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, I. Bd., 6. Aufl. (1893), S. 104.

2) Monumenta Germaniae, Scriptores rerum Merovingicarum, Bd. II, S. 95.

3) Vgl. Pio Rajna, Le origini dell' epopea francese (1884), p. 51. Godefroy Kurth, Histoire poétique des Mérovingiens, 1893, p. 150 ff. Carl Voretzsch, Das Merowingerepos und die fränkische Heldensage. Philologische Studien, Eduard Sievers gewidmet, S. 74.

1) Müllenhoff, Die merowingische Stammsage. Haupt's Zeitschrift für deutsches Altertum VI, (1848) S. 432.

2) Publiziert von F. H. von der Hagen und A. Primisser, Der Helden Buch in der Ursprache herausgegeben, Berlin 1820, Bd. II.

3) Vgl. Zarncke im Lit. Centralblatt 1854, Sp. 577 und in Pfeifers Germania I, S. 53. Goedeke, ebendort S. 239. Franz Zimmerstädt, Untersuchungen über das Gedicht Kaspars von der Roen, Der Wunderer, Berlin 1888.

4) Hans Sachs, hrsg. von A. v. Keller und E. Goetze XVI (Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart CLXXIX), S. 228 ff. und Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts, hrsg. v. Karl Goedeke und Julius Tittmann, Bd. IV (1870), S. 299. Einen Auszug daraus haben die Brüder Grimm in ihren Deutschen Sagen unter No. 405 gegeben.

dem Dresdener Heldenbuch nur das hinzu, was für den vorliegenden Fall von Bedeutung ist.

Agilulf, König der Langobarden und seine Gemahlin Deudalinda, eine bayrische Prinzessin, wohnen in der Nähe des Meeres.[1]) Eines Tages geht die Königin mit ihren Jungfrauen[2]) Blumen suchend und Kränze windend am Meeresufer spazieren. Dabei entfernt sie sich fast auf eine Viertelmeile von ihren Begleiterinnen. Hier in der Einsamkeit, und zwar in einem Walde, wird sie von einem schrecklichen »Meerwunder« überrascht. Dies war »einer grewlichen Gstalt besunder, / das uberal verwachsen war / wie ein ber, mit rabschwartzem haar; / sein augen glasteten wie fewer, / auch hett das meerwunder ungehewer / zwen flügel wie die fledermeuss«.[3]) Dasselbe eilt aus dem Meer herbei ergreift die Königin im Gebüsch und überwältigt sie trotz ihres Schreiens und Widerstrebens. Ein Ritter vom Gefolge[4]) kommt hinzu und jagt das Ungeheuer wieder ins Meer zurück. Aber das Unglück ist schon geschehen. Die Königin sagt auf den Rat des Ritters dem König und ihren Freundinnen nicht, wie es mit ihr steht, sondern giebt vor, das Ungeheuer habe sie mit sich ins Meer zerren und dort ertränken wollen. Nach der Zeit bringt sie einen »ungeschaffenen« Sohn zur Welt, »rauch und schwarz« gleich seinem Vater, worüber die Eltern natürlich sehr erstaunt sind. Dieser entwickelt sich in höchst gefährlicher Weise, tötet die Männer und schwängert die Frauen, bis er sogar den König selbst angreift, worauf dieser ihn, unterstützt von seiner Frau und seinem richtigen Sohne, erschlägt. Dann wird der König über die Herkunft seines Sprösslings aufgeklärt, das Meerwunder wird von der Frau wieder angelockt und erhält nun den Lohn für seine Schandthat. Seine Tötung ist freilich eine grosse Arbeit. Denn es wehrt sich heftig »mit beissen, werffen und mit krellen, / wann es war sehr krefftig und starck / Und sehr schwind, ganz mördisch und arg / wehrt sich ihr auff ein ganze stund, / biss sie es doch hawten todwund, / dass es fiel und lag tot zuletzt«. So lautet stimmungsvoll der Schluss der Geschichte bei Hans Sachs.

Ich glaube nicht, dass ich vom richtigen Wege abgekommen bin, als ich sagte, die Geschichte stimme nicht mit dem Kupferstich überein. Denn in ihr wird die Königin noch nicht einmal beim Baden überrascht, sondern während sie im Walde Blumen pflückt und Kränze windet. Das Ungeheuer ist zwar kein Seestier, aber eine Art Bär mit zottigem Fell und Fledermausflügeln und Krallen an den Füssen. Es läuft, um die Frau zu fassen, aus dem Meere ans Land und dann, als der Ritter ihr zu Hilfe kommt, wieder ins Meer zurück. Auch hier wird die Königin einsam überrascht; die ganze Pointe liegt darin, dass der König und die Begleiterinnen der Königin nichts von dem merken, was vorgegangen ist, kurz es stimmt auch hier so gut wie nichts überein. Und dem gegenüber kann auch das perlengeschmückte Diadem der Frau und die Krone (?) des alten Türken am Ufer, auf die Dollmayr aufmerksam macht, wenig beweisen. Jedenfalls müsste man auch hier auf irgend eine uns nicht mehr erhaltene Version der merowingischen Stammsage rekurrieren, wenn man die Deutung aufrecht erhalten wollte.

Vor allen Dingen aber bietet die neue Deutung einige Schwierigkeiten, die sich auch Dollmayr nicht verhehlt, aber, wie ich glaube, zu gering angeschlagen hat. Zunächst, dass der Kupferstich über zehn Jahre früher entstanden ist als die Bemühungen der Gelehrten, den Stammbaum Maximilian's auf die Dynastie der Merowinger zurückzuführen. Dürer könnte sich mit dieser Frage doch erst bei Gelegenheit der Entwürfe für die Ehrenpforte, also um 1512, beschäftigt haben. Der Kupferstich stammt aber, wie der Stil und ausserdem die in der Albertina zu Wien befindliche Studie zu der nackten Frau vom Jahre 1501 beweist, aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Wir haben nicht den geringsten Beweis, dass Dürer damals schon mit Kaiser Maximilian in Beziehungen gestanden hat, können also kein Motiv angeben, was ihn veranlasst haben sollte, schon um 1501 die Stammsage der Merowinger im Hinblick auf den Stammbaum Maximilian's darzustellen. Es ist sogar ganz unwahrscheinlich, dass Maximilian und seine Gelehrten sich schon damals für diese Frage interessierten.

Ferner ist es doch höchst auffallend, dass weder auf der Ehrenpforte, wo doch sonst manches Fabelwesen Platz gefunden hat, noch auch in den genealogischen Schriften und Geschichtsbüchern der Zeitgenossen Maximilian's, in denen doch sonst so viel gelogen wird, auch nur eine Spur des famosen Seewunders zu finden ist. Dürer müsste also diese Scene, nachdem er sie in seiner Jugend zu einem Kupferstich benutzt hatte, später, und zwar gerade in der Zeit, wo sie eine aktuelle Bedeutung gewinnen konnte, geradezu aus seiner Erinnerung ausgelöscht haben. Dollmayr deutet an, die Männer, die die Stammbäume aufstellten, hätten »wohl gewusst, was man dort nicht gerne sah«. Das soll offenbar heissen, sie konnten sich denken, dass Maximilian als christlicher König keinen besonderen Wert darauf legte, von einem Meerungeheuer abzustammen. Wenn das aber wirklich der Fall war, d. h. wenn die Gelehrten Maximilian's taktvoll genug waren, den Mantel der christlichen Liebe über diesen Schmutzflecken des hypothetischen Stammbaums zu decken, so hatte Dürer schwerlich eine Veranlassung, die Geschichte seinerseits an die grosse Glocke zu hängen. Er hätte also das Meerwunder höchstens mit der geheimen Absicht stechen können, dass man darin *nicht* die Stammsage der Merowinger und somit Maximilian's erkennen möchte. Und dann wird es wohl auch richtiger sein, dass wir sie nicht

1) Im Dresdener Heldenbuch heisst ihre Residenz Luneria.

2) Im Dresdener Heldenbuch geht sie allein.

3) Im Dresdener Heldenbuch heisst es: »Es hat fus als ein fledermaus / und was rauch als ein pere, / ging aufgericht in hohem praus / recht als es ein mensch were, / es hat augen nach falcken art, / sein maul was eine spane weit, uber sein prust so ging sein part.

4) Im Dresdener Heldenbuch ist es der Herr von Lamparten selbst, der gerade auf der Jagd ist.

darin erkennen. Jedenfalls wird man zugeben, dass es höchst ungeschickt von Dürer gewesen wäre, zu einer Darstellung der merowingischen Stammsage erstens eine langobardische Sage zu benutzen und zweitens eine solche, die gar keine Stammsage war. Und noch ungeschickter, diese Sage so zu illustrieren, dass sie in keinem Punkte mit der Überlieferung übereinstimmte ausser dem einen, dass es sich dabei um ein Meerungeheuer und eine Frau handelte. Hier muss man wirklich wiederum sagen: »Die Merowingersage ist es freilich nicht«.

Was ist es aber sonst? Ich habe die Antwort darauf, wie gesagt, schon vor acht Jahren gegeben und kann sie hier nur wiederholen in der Hoffnung, dass man mir nun endlich zustimmen wird. Ich habe nachgewiesen, dass vom 15. bis zum 17. Jahrhundert nicht nur in ungebildeten, sondern auch in gebildeten Kreisen eine Menge von Geschichten zirkulierten. wonach solche Meerwunder Frauen angefallen, mit sich ins Meer gezogen und dort entweder vergewaltigt oder gefressen hätten. Man brauchte also damals, um sich die Vorstellung eines solchen Frauenräubers zu machen, gar keine, sei es antike, sei es altdeutsche Sage; der herrschende Aberglaube und die Erzählungen der Seefahrer boten dazu genügendes Material.

So erzählt z. B. Poggio in seinen Facetien, die zu verschiedenen Zeiten, im wesentlichen aber in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind und bis 1500 nicht weniger als 26 Auflagen erlebt haben, folgende Geschichte[1]):

Aliud de monstro.

Aliud insuper constat allatum esse Ferrariam imaginem marini monstri nuper in littore Dalmatico inventi. *Corpore erat humano umbilicotenus, deinceps piscis,* ita ut inferior pars, quae in piscem desinebat, esset bifurcata, *barba* erat profusa, duobus tanquam *cornibus* super auriculas eminentibus, grossioribus mammis, ore lato, manibus quatuor tantum digitos habentibus, a manibus usque ad ascellam atque ad imum ventrem *alae piscium* protendebantur, quibus natabat. Captum hoc pacto ferebant. Erant complures foeminae iuxta littus lavantes lineos pannos. Ad unam earum accedens piscis, ut aiunt cibi causa, mulierem manibus apprehendens ad se trahere conatus est. Illa reluctans (erat enim aqua modica) magno clamore auxilium caeterarum imploravit. Accurrentibus quinque numero, monstrum (neque enim in aquam regredi poterat) fustibus ac lapidibus perimunt. Quod in littus abstractum, haud parvum terrorem aspicientibus praebuit. Erat corporis magnitudo paulo longior ampliorque forma hominis. Hanc ligneam (dürr, ausgetrocknet) ad nos Ferrariam usque delatam conspexi. Cibi gratia mulierem comprehensam, argumento fuere pueri nonnulli, qui cum diversis temporibus ad littus lavandi causa accessissent, nusquam postea comperti sunt, quos postmodum ab eo monstro necatos captosque crediderunt.

Die Beschreibung des Monstrums stimmt hier jedenfalls sehr viel besser zu dem Kupferstich als die Beschreibung des Meerwunders bei Kaspar von der Roen und Hans Sachs. Auch bei Poggio ist es ein Fischmensch, bis zum Nabel menschlich, von da an wie ein Fisch gestaltet, an den Hüften mit Flossen versehen, langbärtig und gehörnt, der den Raub begeht. Allerdings kommen in Poggio's Geschichte die Frauen nicht ans Meer, um zu baden, sondern um Leinen zu waschen, und der Raubanfall misslingt, das Monstrum wird getötet. Dürer hat also jedenfalls diese Geschichte selbst nicht darstellen wollen. Aber könnte ihm nicht eine ähnliche Erzählung vorgelegen haben, die ihm vielleicht aus Venedig entweder direkt (bei seiner ersten Reise dorthin) oder indirekt durch Zeichnungen oder Erzählungen der von dort heimkehrenden Nürnberger zugekommen wäre?

Wenn dieses Ereignis nach Dalmatien verlegt wird, so führt uns ein von Weinrich berichtetes, das sich im 16. Jahrhundert zugetragen haben soll, nach Epirus: »An einer Quelle, zu der sich die Frauen aus dem Städtchen zu begeben pflegten, um Wasser zu holen, lauerte ihnen ein Triton oder Meermensch in einer Höhle auf, in deren Besitz er zufällig gelangt war. Und wenn er einmal eine sah, die allein zur Quelle kam oder am Ufer spazieren ging, so schlich er sich aus dem Wasser und aus seiner Höhle leise von hinten herbei, umfasste sie und zerrte sie zum Meere hin, wo er sie dann unter das Wasser zu ziehen pflegte. Da dies den Einwohnern des Ortes bekannt geworden war, beobachteten sie das Meerwunder sorgfältiger, legten ihm längere Zeit Schlingen und fingen es bald darauf durch List. Nun enthielt es sich der Speise, und da es ausserhalb des Wassers nicht leben konnte, zehrte es sich durch Kummer immer mehr auf, bis es starb. Man sagt, diese Geschöpfe seien sehr verliebt und grosse Weiberfreunde. Deshalb hatten auch die Einwohner der Stadt angeordnet, dass sich künftig keine Frau mehr ohne Begleitung von Männern zu der Quelle wagen dürfe. *Diese und ähnliche Geschichten sind mir sehr häufig von solchen erzählt worden, die verschiedene Meere bereist und dabei beobachtet hatten, wie derartige Ungeheuer bei ruhigem Wasser spielten oder den Schiffern mit aus den Wellen emporgerichtetem Kopfe entgegenkamen und Töne von sich gaben*[1]). Derselbe Weinrich erzählt, er habe in seiner Jugend von dem Neapolitaner Bonifazio Draconetto eine Geschichte von einem solchen homo marinus gehört, der aus Mauretanien nach Neapel gebracht worden sei. Auch dieser habe einen menschlichen Kopf und Oberkörper, dagegen einen Unterkörper in Form eines Fisches gehabt. Sein Gesicht sei das eines alten Mannes mit struppigem Haar und Bart, sein Körper von bläulicher Farbe gewesen[2]).

Es scheint also, dass diese monstra marina damals in den Erzählungen der Seefahrer eine ähnliche Rolle spielten wie heutzutage die Seeschlange. Ihre reale

1) Vgl. Poggii Florentini opera Basileae 1538. Danach z. B. J. G. Schenck, Monstrorum historia 1609, p. 128.

1) Martinus Weinrichius, de ortu monstrorum 1595 Bl. 60b.

2) Vgl. auch Joannis Eusebii Nierembergii Madritensis Historia naturalis 1635 S. 81.

Grundlage haben wir natürlich in gewissen menschenähnlichen Seetieren, wie Walrossen, Seelöwen, seltsam geformten Fischen u. dgl. zu suchen, in denen eine aufgeregte Phantasie leicht derartige Mischbildungen erkennen konnte. Auch mögen in dieser Beziehung die Erzählungen der Alten von Tritonen, Hippokampen, Nereiden u. s. w. mitgewirkt haben. In meinem »Papstesel« habe ich den kulturhistorischen Hintergrund dieses Aberglaubens und die umfangreiche Monstralitteratur ausführlich zu charakterisieren versucht und muss mich deshalb begnügen, hier auf diese Darstellung zu verweisen. Die Sitte, solche Monstra, ebenso wie Missgeburten, Himmelserscheinungen u. s. w. durch Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte bekannt zu machen, war damals allgemein verbreitet, und an der realen Existenz solcher Fischmenschen, Seejungfrauen, Meermönche, Meerbischöfe u. s. w. zweifelte, wie wir aus Megenberg, Aldroandi, Gesner u. s. w. wissen, kein Mensch. Auch Dürer hat sicher daran geglaubt, und es steht nichts der Vermutung entgegen, dass ihm eine Geschichte dieser Art zugetragen worden sei, wodurch er zu seiner Darstellung angeregt wurde. Da derartige Meerwunder, wie es scheint, besonders an der Ostküste des adriatischen Meeres heimisch waren, würde der Turban des Mannes im Hintergrunde nichts Auffallendes haben — wenn man nicht vorziehen wollte, in ihm eine venezianische Reminiscenz und einen Beweis für die venezianische Herkunft der Geschichte zu erkennen. Vielleicht gelingt es noch einmal, ein bestimmtes Ereignis nachzuweisen, das auch in den Einzelheiten auf diese Komposition passt. Hat doch auch die Nachricht von dem Funde des später sogenannten »Papstesels« in einem venezianischen Annalenwerke von 1496 nachweisen lassen[1]).

Übrigens wäre auch eine genrehafte Deutung ohne Beziehung auf ein bestimmtes Ereignis nicht ausgeschlossen. Wie nahe eine solche den Zeitgenossen Dürer's lag, zeigen zwei Gedichte des Baldassare Castiglione, die ich hier noch mitteilen will:

Ad puellam in littore ambulantem.

Ad mare ne accedas propius, mea vita, protervos
Nimirum et turpes continet unda deos.
Hi rapiunt, si quam incautam aspexere puellam
Securos bibulo littore ferre gradus.
Quin etiam in siccum exiliunt saepe agmine facto
Atque abigunt captos ad sua regna homines.
Tum si qua est inter praedam formosa puella
Tantum haec non subito piscibus esca datur.
Sed miseram foedis male habent complexibus omnes
Invitamque iubent hispida monstra pati.
Os informe illis, rictus oculique minaces
Asperaque anguino cortice membra rigent.
Barba impexa, ingens, alga limoque viventi
Oblita, oletque gravi lurida odore coma.
Hos tu seu pisces seu monstra obscoena vocare
Sive deos mavis, si sapis ipsa, cave.

Ein zweites Gedicht ad eandem bietet, um das Gefährliche dieser Meerungeheuer zu veranschaulichen, die ganze antike Mythologie auf, Hippolytus, Andromeda u. s. w., kurz alle Geschichten, wo solche monstra eine Rolle spielen, und fährt dann fort:



Viktoria auf Trophäen liegend. Kupferstich von J. de' Barbari.

Talia monstra mari coeunt ludosque frequentes
Instaurant epulis et sua festa colunt.
Infandasque dapes mensis et fercula dira
Apponunt talo pallida frusta hominum,
Colla humeris avulsa, manus truncosque lacertos
Atque ora effossis tristia luminibus.
Corpora sunt hominum illis esca et pocula sanguis,
Hostibus haec nostris prandia dent superi.
Haec te, si fueris deprensa in littore, cete
Impositam dorso protinus arripient.
Ah scelus indignum, ah misera, ah male cauta puella
Quid tibi tunc animi, quid tibi mentis erit?
Clamabis, montesque procul littusque relictum
Respiciens frustra flebis, opemque petes.[1])

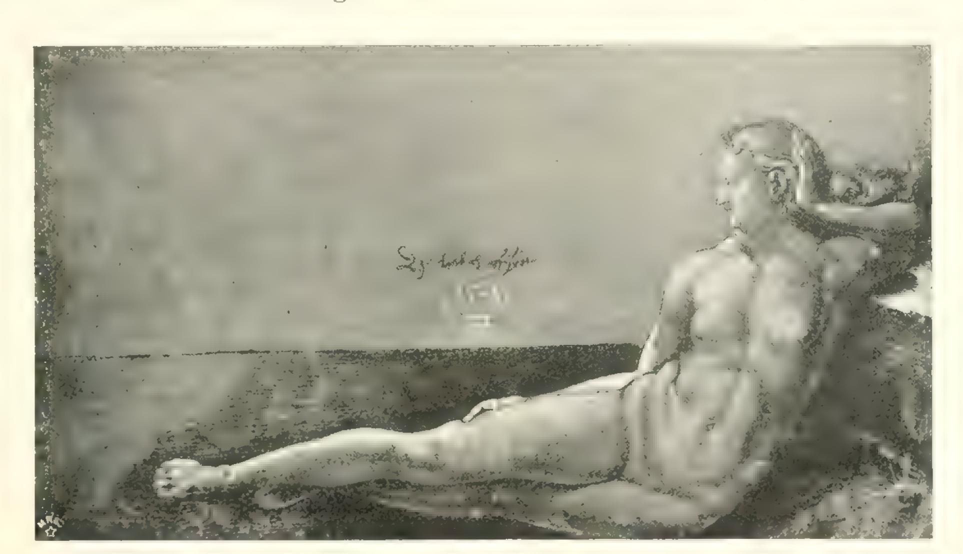
Man möchte fast glauben, Castiglione hätte bei den letzten Versen den Kupferstich Dürer's vor Augen gehabt. Aber wäre das selbst nicht der Fall, so würden diese Gedichte beweisen, dass es sich bei dem Dürer'schen Blatte um eine seinen Zeitgenossen ganz geläufige Anschauung handelte, bei der man nicht nötig hatte, an ein bestimmtes historisches oder sagen-

1) Vgl. meinen »Papstesel«.

1) Balthassaris Castilioni Carminum liber. Carmina quinque illustrium poetarum Florentiae 1552, p. 73 f.

haftes Ereignis zu denken. Der Kupferstich würde dann nichts anderes darstellen, als ein, d. h. *irgend ein* »Meerwunder« in einer für dasselbe charakteristischen Handlung. Und er würde in dieser Bedeutung nicht mehr als Zeugnis für Dürer's (mangelhafte) Kenntnis der klassischen Mythologie, noch auch für seine Bekanntschaft mit der altdeutschen Heldensage angerufen werden können, sondern einfach als Beweis für seine Abhängigkeit von einem damals allgemein herrschenden Aberglauben. Man dürfte ihn also in Zukunft nicht mit dem grossen Herkules, der Nemesis, dem kleinen Satyr u. s. w. zusammenstellen, sondern mit dem Raub auf dem Einhorn, weiterhin mit dem sechsbeinigen Schwein, den zusammengewachsenen Zwillingen, dem Nashorn, dem Walross u. s. w.; er wäre ein Beispiel nicht für Dürer's klassische Bildung, sondern für sein Interesse an allerlei merkwürdigen Naturerscheinungen, an Missgeburten und Prodigien. Und wir hätten dann in ihm einen weiteren Beweis dafür, dass Dürer's Kupferstiche in Bezug auf ihren Inhalt gar nicht immer so neu waren, wie man früher vielfach angenommen hat, sondern dass auch er dem Geschmack der Menge entgegenkam und in seiner Weltanschauung ein Kind seiner Zeit war. So wissen wir ja z. B. jetzt längst, dass die drei berühmten Kupferstiche »Ritter, Tod, und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus« und »Melancholie« durchaus keine revolutionäre reformatorische Tendenz hatten, sondern aufs engste mit der damals herrschenden Auffassung von der Wissenschaft und dem Glauben zusammenhingen, vielleicht nur eine Illustration der drei Arten von Tugenden nach der damaligen scholastischen Auffassung (moralische, theologische und intellektuelle) waren.[1]) Das eigentlich Neue bei Dürer beruht eben, wie bei allen bahnbrechenden Künstlern, viel weniger auf dem Inhalt seiner Darstellungen, als auf der künstlerischen Form, in die er diesen Inhalt kleidet. Er hat, wie andere Maler, den Inhalt so hingenommen, wie er ihm von der Kultur seiner Zeit, von der Kirche, der Tradition, dem Humanismus, dem Aberglauben u. s. w. überliefert wurde. Für diesen Kulturinhalt kann man ihn nicht verantwortlich machen, weder im guten noch im schlechten Sinne. Das, was er Neues zu ihm hinzubrachte, war seine künstlerische Formulierung, d. h. die wahre, allgemein menschliche, überzeugende Art, wie er die Natur darstellte.

Dies führt uns nun zu der Frage nach der künstlerischen Entstehung des Kupferstichs. Die bekannten Harnisch- und Pferdestudien zu dem Kupferstich »Ritter, Tod und Teufel« zeigen uns, dass Dürer schon geraume Zeit, ehe er diese Komposition in ihrer definitiven Fassung und Bedeutung fertig hatte, das formale Motiv der Hauptfigur mit sich herumtrug, ein höchst interessantes Beispiel dafür, wie im Kopfe eines Künstlers eine solche Komposition gewissermassen durch strahlenförmiges Zusammenschiessen formaler und inhaltlicher Motive entstehen kann. Von irgendwoher kommt ihm eine inhaltliche Anregung: Sofort greift er auf ein formales Motiv zurück, das von früher her in seiner Phantasie aufgestapelt war, vielleicht auch in seinen Studienmappen Verkörperung gefunden hatte. Ein zweites, vielleicht wieder aus anderer Zeit stammendes Motiv kommt hinzu, weitere Elemente finden sich ein, endlich entsteht aus allem dem das vollendete Kunstwerk.



Zeichnung einer nackten Frau (Studie zum Meerwunder) von A. Dürer in der Albertina zu Wien.

Ähnlich ist es anscheinend auch mit dem Meerwunder gegangen. Will man hier, an Stelle der genrehaften Deutung, die mancher bevorzugen wird, vielmehr an ein bestimmtes Ereignis denken, von dem der Künstler irgendwie Kunde erhalten hatte, so ist es immerhin wahrscheinlich, dass diese Kunde nur eine inhaltliche, das heisst nicht von einer Zeichnung begleitete war. Und es fragt sich, in welcher Weise Dürer dann die Formulierung zu diesem Inhalt hinzugefunden hätte. Hierfür nun kommen verschiedene Möglichkeiten in Betracht. Die Phantasie des Künstlers konnte, worauf Thausing hinweist, durch antike Darstellungen von Nereiden auf dem Rücken von Tritonen

1) Vgl. Lippmann im Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin, IV, 1892 (29. April). Während des Druckes geht mir die vortreffliche Schrift von Dr. Paul Weber, Dürer's Weltanschauung (Strassburg 1900), zu, in der diese Frage ausführlich in einem allerdings von Lippmann abweichenden Sinne behandelt wird.

angeregt sein, er konnte sich auch seiner eigenen Zeichnung des Raubes der Europa erinnern, zu der er offenbar mehr durch antike Dichter als durch ein antikes Bildwerk inspiriert worden war.[1]) Es konnten ihn auch italienische Stiche von Seewesen wie Mantegna's Kampf der Meergötter oder Jacopo de' Barbari's Triton und Nereide (Bartsch 22) zur Nachahmung reizen, obwohl sich gerade auf diesen inhaltlich verwandten Blättern ein formales Vorbild, soviel ich sehe, nicht nachweisen lässt.

Dagegen haben wir ein solches in einem seinem Inhalt nach ganz verschiedenen Stich des Jacopo de' Barbari zu erkennen, nämlich der auf Trophäen liegenden nackten Viktoria, Bartsch 23. Wir geben eine Abbildung dieses Stiches auf S. 202[2]). Die nackte Frau in Dürer's Meerwunder ist in der Bewegung dieser Figur sehr ähnlich, was um so auffallender erscheint, als sie inhaltlich nicht das geringste damit zu thun hat. Kann doch kaum ein grösserer Gegensatz gedacht werden, als zwischen einer von einem Seeungeheuer geraubten Frau und einer friedlich auf Waffen ruhenden, man kann fast sagen schlafenden Siegesgöttin. Man sieht eben, wie stark in Dürer's Phantasie damals das formale Motiv als solches wirkte. Der Kupferstich Barbari's gehört der Stichweise und Zeichnung nach zu den früheren Arbeiten des Venezianers, die vor seinem Aufenthalt in Deutschland, also spätestens zu Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Darüber, dass er das Vorbild der Dürer'schen Figur ist, kann meines Erachtens kein Zweifel sein. Zwar ist die Frage nach dem Einfluss Barbari's auf Dürer und umgekehrt auch nach den letzten Erörterungen von Haendcke und K. Justi noch nicht als abgeschlossen anzusehen, zumal da die Ansichten dieser beiden sich gerade in der Hauptsache widersprechen. Aber in diesem Falle kann, wie ich meine, schon deshalb über Barbari's Priorität kein Zweifel sein, weil die rechtwinklige Biegung des linken Armes, die sich bei beiden Figuren in übereinstimmender Weise findet, wohl bei der Viktoria Barbari's (durch Aufstützen auf den darunter liegenden Panzer), nicht aber bei der Frau auf dem Rücken des Meerwunders motiviert ist. Auch scheint es undenkbar, dass Barbari aus der kräftigen Figur Dürer's dieses matte, kümmerliche, in der Bewegung so charakterlose Geschöpf hätte machen können. Andererseits erklärt sich nur aus der Abhängigkeit Dürer's von einer ganz anders motivierten Komposition die gerade für diese Scene auffallend phlegmatische Bewegung der weiblichen Figur auf seinem Kupferstiche.

Aber Dürer hat die Viktoria des Barbari keineswegs sklavisch kopiert, sondern neu und viel kräftiger nach der Natur durchgebildet. Das sieht man an der weissgehöhten Zeichnung einer liegenden Frau in der Albertina vom Jahre 1501 mit der Beischrift: »Das hab ich gfisyrt«.[1]) Denn diese Frau ist eben ein Studium zu der sogenannten Amymone, bei dem Dürer den Unterkörper ungefähr in derselben Lage gelassen hat wie bei der Viktoria Barbari's, während der Oberkörper aufgerichtet und das Ganze neu und sehr lebendig nach dem Modell durchgearbeitet ist. Dürer bildete sich offenbar auf diese Zeichnung besonders viel ein, denn die Beischrift bedeutet: »Das hab ich genau nach der Natur gezeichnet« und kann als eine Illustration zu den Worten Dürer's gelten, mit denen er seine Loslösung von dem Einfluss Barbari's charakterisiert: »Doch nahm ich mein eigen Ding für mich«.[2]) Ich erwähne das hier besonders, weil Vischer die Worte so aufgefasst hat, als handele es sich um eine »Visierung« für ein Brunnenwerk oder einen Thorgiebel, die Dürer im Auftrag eines anderen Künstlers gemacht hätte.[3]) Ob es nötig ist, für den Fischmenschen ein, sei es antikes, sei es italienisches Vorbild anzunehmen, wie z. B. den Triton des Barbari'schen Stiches, B. 22[4]), mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist die Landschaft, die diesem Blatte einen ganz besonderen Reiz verleiht, eigene Erfindung Dürer's und offenbar auf Grund genauer Naturstudien entstanden, wenn sich auch eine Zeichnung dazu, so viel mir bekannt, bisher nicht hat nachweisen lassen.

So sieht man denn, dass auch bei der Konzeption dieses Blattes formale und inhaltliche Motive, die ursprünglich gar nichts miteinander zu thun hatten, zusammenstrahlen mussten, ehe das Kunstwerk vollendet war. Und es zeigt sich dabei, dass das einzig Unbefriedigende der Komposition, das für die dramatische Handlung allzu behagliche Daliegen der Frau, sich daraus erklärt, dass Dürer sich hier freiwillig unter den Einfluss eines Künstlers gebeugt hatte, von dem er schon wenige Jahre später keine sehr hohe Meinung mehr hatte. Auch bei der sogenannten »Eifersucht« ist dies freiwillige Verläugnen der Selbständigkeit, das sich besonders in der Herübernahme der schlagenden Frau aus einem oberitalienischen Kupferstich des 15. Jahrhunderts ausspricht, ein Mangel und gewiss einer der Hauptgründe, warum der Inhalt dieses Blattes noch immer nicht genau hat ermittelt werden können. Derartige Beispiele sind aber für den ästhetischen Streit zwischen Form und Inhalt sehr lehrreich. Sie enthüllen von dem Geheimnis der künstlerischen Phantasiethätigkeit mehr als lange ästhetische Auseinandersetzungen.

1) L. Cust, Albrecht Dürer, 1897, S. 27. Wickhoff, Mitteil. d. Instit. f. österr. Geschichtsforschg. I. Harck hat ebendort, p. 600, darauf aufmerksam gemacht, dass die badenden Frauen auf dem Hintergrunde der Zeichnung der Europa zum Teil mit denen auf dem Kupferstich übereinstimmen. Dürer hätte also in dieser Beziehung auf ein vor mehreren Jahren gefundenes Motiv zurückgegriffen.

2) Nach der Publikation der chalkographischen Gesellschaft, Das Werk des Jacopo de' Barbari, herausgegeben von Kristeller, No. 27, vgl. Haendcke, a. a. O.

1) Abgebildet auf S. 203 nach »Zeichnungen der Albertina« u. s. w. No. 22.

2) Lange-Fuhse 343, 3.

3) R. Vischer, Kunsthistorische Studien S. 325. Vischer erklärt die Zeichnung für nicht sowohl anfängerhaft, als etwas flüchtig und dekorativ, worin ich ihm nicht beistimmen kann. Haendcke, der den Zusammenhang mit der Amymone richtig erkannt hat, sieht in dem Kopf das Porträt der Agnes Dürer.

4) Chalkographische Gesellschaft 23.



Die grosse Wasserkunst auf der Pariser Weltausstellung.

DIE FRANZÖSISCHE KUNST IM JAHRE 1900

VON WALTHER GENSEL.

Mit 7 Abbildungen. Nach Photographien von NEURDIN FRÈRES in Paris.

I.

DIE Zeiten, in denen man den Pariser Salon als ein weittragendes Ereignis betrachtete, sind vorüber. Wir sehen die französische Kunst nicht mehr als allein seligmachend an und verfolgen unsere heimischen Ausstellungen in München, Berlin und Dresden mit lebhafterer Aufmerksamkeit als diejenigen in Paris. Aber wir dürfen nicht ungerecht sein; wir dürfen nicht vergessen, dass die stärksten Bewegungen in der modernen Kunstgeschichte von Paris ihren Ausgang genommen haben, und dass ein Teil unserer besten Künstler dort, im Anschluss an die französischen Bewegungen oder im Gegensatz zu ihnen, ihren Weg gefunden haben. So rechtfertigt es sich wohl, jetzt, wo die Weltausstellung eine willkommene Gelegenheit dazu bietet, einen Überblick über die heutige französische Kunst zu geben. Natürlich kann es sich dabei nur um Eindrücke und nicht um ein endgültiges Urteil handeln. Wie wenig der Zeitgenosse zum Richter in Sachen der Kunst geeignet ist, das beweisen die vor vierzig oder fünfzig Jahren abgefassten Schriften deutscher Gelehrter, die von der Historienmalerei eines Horace Vernet in den Tönen der hellsten Begeisterung reden und einen Corot, einen Millet, einen Troyon kaum der Erwähnung würdigen.

I. DIE ARCHITEKTUR.

Wir können die Gebäude der Weltausstellung in drei Gruppen scheiden: die für die Dauer und in widerstandsfähigem Material erbauten Kunstpaläste der Champs-Elysées und die Alexanderbrücke; die eigentlichen Ausstellungsgebäude, die bestimmt sind, während eines halben Jahres die verschiedenartigsten Erzeugnisse der Industrie und des Gewerbes zu beherbergen und dann wieder zu verschwinden; endlich die von den fremden Nationen oder den Franzosen errichteten zum

Teil historische, zum Teil exotische Vorbilder nachahmenden Bauten. Nur mit den beiden ersten Gruppen haben wir uns hier zu beschäftigen.

Jeder, der Paris mit künstlerisch geschulten Augen besucht, ist erstaunt und entzückt von der Schönheit der Strassenbilder, von den prächtigen Abschlüssen der grossen Verkehrsadern. So ist denn auch die grösste und rühmlichste That der französischen Architekten in diesem Jahre die Schaffung eines neuen solchen Durchblicks. Da, wo der alte Industriepalast von der 1855er Ausstellung noch vor kurzem die Aussicht versperrte, führt jetzt die breite Avenue Nicolas II zwischen den neuen Kunstpalästen hindurch über die Alexanderbrücke direkt bis zum Invalidenpalaste. Infolge des Wunsches, die Baumpflanzungen der Invaliden-Esplanade zu schonen, und der Notwendigkeit, den verfügbaren Raum nach Möglichkeit auszunutzen, musste diese Feststrasse während der Dauer der Ausstellung jenseits der Seine leider so verengt werden, dass ihre spätere Wirkung noch nicht völlig abzusehen ist. Die graue Silhouette und die mattgoldene Kuppel des Invalidendomes erscheinen eingezwängt und überschrieen durch die grellen Paläste des Kunstgewerbes.

Über das *Grand Palais* und das *Petit Palais* der Champs-Elysées ist schon viel geschrieben und viel gestritten worden. Sie sind gewiss keine untadeligen Meisterwerke, aber nicht alle gegen sie erhobenen Vorwürfe sind gerechtfertigt. Am öftesten hört man den Tadel, dass sie, anstatt etwas Neues zu bieten, sich durchaus in überkommenen Formen hielten. Allein man muss in Paris mit dem Bestehenden rechnen, man kann nicht so modern sein wie in Chicago. Die beiden Paläste sollten zwischen dem rauschend eleganten Treiben der Champs-Elysées und der ernsten Kuppel Mansart's vermitteln, pariserisch und klassisch-vornehm sein. Der kleine Palast erfüllt mehr die erstere, der grosse mehr die letztere Aufgabe. Ich glaube wohl, dass die Stadt Paris mit dem von Girault erbauten kleinen Palaste, der künftighin ihre Kunstsammlungen



Von der Pariser Weltausstellung: Die Alexanderbrücke.

aufnehmen soll, zufrieden sein kann. Die Verhältnisse sind sehr glücklich und die an den Stil Ludwig's XVI. erinnernden Formen anmutig und doch nicht allzu weichlich. Insbesondere machen die Eingangshalle und der blendend weisse, mit Ornamenten reich geschmückte, aber keineswegs überladene Kuppelraum einen wirklich vornehmen Eindruck. Der Grundriss zeigt die Form eines Trapezes, in das ein offener halbkreisförmiger Hof eingezeichnet ist. Auch der Eindruck dieses Hofes mit seinen durch goldene Lorbeerkränze verbundenen jonischen Säulen und seiner zierliche Urnen tragenden Balustrade ist sehr angenehm, könnte allerdings vielleicht ein klein wenig strenger sein. Der grösste Teil des Innern ist durch

eine von häufigen Durchgängen unterbrochene Mittelwand und mehrere Querwände in zwei parallele Reihen von Räumen geschieden, von denen die eine das Licht von aussen, die andere vom Hofe empfängt. Nur die nach der Avenue Nicolas II zu gelegenen, vermutlich für die Bildhauerwerke bestimmten Säle gehen durch. Auch hier ist die Ornamentik sparsam und ansprechend.

Der grosse Palast erscheint im allgemeinen weniger geglückt. Allerdings hatten seine Erbauer Deglane, Louvet und Thomas hier mit ausserordentlich grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Zunächst galt es, den ganzen über 200 Meter tiefen Raum zwischen zwei nicht parallel laufenden Strassen auszufüllen. So ergab sich für den Grundriss die Form eines unregelmässigen gedrückten H. Dass man diese Unregelmässigkeit weder im Äusseren noch im Inneren gewahr wird, ist vielleicht das grösste Verdienst der Baumeister. Ferner soll der Palast den verschiedensten Zwecken dienen. Er soll den Concours hippique und die jährlichen Salons aufnehmen und enthält einen Konzertsaal mit Nebenräumen, einen Ehrensaal, Stallungen, Verwaltungs- und Wohnräume. Der vordere Teil besteht aus einer gewaltigen, von einem Glasdach überwölbten und mit einer Kuppel gekrönten Halle, um die herum in zwei Stockwerken Galerien und Räume für die Gemälde laufen. Dem Haupteingange gegenüber führt eine grosse doppelte Eisentreppe hinauf zum oberen Stock des Mittelbaues mit dem Konzertsaal, während man geradeaus an den zu den Stallungen hinabführenden Rampen vorbei zum Festsaal des Hintergebäudes gelangt. Dieser helle, mit goldenen und grünen Ornamenten reich geschmückte Saal ist wohl das beste Stück des ganzen Gebäudes. Am allergrössten aber waren die Schwierigkeiten bei der Hauptfassade. Wäre der ursprüngliche Plan des Architekten Deglane ausgeführt worden, so wäre der kleine Palast völlig von ihr erdrückt worden, hätte seine Fassade einfach wie eine Miniaturausgabe von ihr ausgesehen. Man strich also zunächst seine gewaltige gewölbte Eingangshalle und ersetzte sie durch ein Peristyl mit drei Eingängen und verminderte dann die Höhe der Flügel. Dass so ein Missverhältnis zwischen Höhe und Breite entstehen musste, ist erklärlich. Am deutlichsten wird dies beim Anblick aus der Entfernung, da dann das Glasdach den Unterbau einfach erdrückt. Es ist dies nicht der einzige Mangel. So sind die konkaven Eckabschlüsse äusserst nüchtern. Vor allem aber hat sich der Architekt im Massstabe der plastischen Figuren vergriffen. Während die Gruppen auf dem Mittelbau beängstigend gross sind, wirken die die Künste darstellenden weiblichen Statuen zwischen den Säulen wie Porzellanfigürchen. Sein Kollege Thomas war bei der nach



Von der Pariser Weltausstellung: Die Alexanderbrücke.

der Avenue d'Antin zu gelegenen Hinterfassade glücklicher daran. Er brauchte sich nur im allgemeinen an den Stil der übrigen Teile anzulehnen und auf keine Nachbarschaft Rücksicht zu nehmen. Sein Werk zeigt mannigfache Anklänge an den alten Industriepalast, dessen Konservator er lange Jahre hindurch gewesen ist. Das Interessanteste bei dem ganzen Bau war vielleicht die rein technische Seite. Die Hälfte ist auf mehreren hundert in den sumpfigen Boden des ehemaligen Marais des Gourdes eingerammten, durch eine dicke Cementschicht verbundenen Pfählen erbaut. Trotz der langwierigen Fundamentierungsarbeiten ist es durch die Verwendung der neuesten Hilfsmittel, wie elektrische Laufkrähne und Diamantsägen, möglich geworden, in der fabelhaft kurzen Zeit von drei Jahren fertig zu werden.



Von der Pariser Weltausstellung: Das Grand Palais.

* * *

Als im Jahre 1889 der Eiffelturm und die grosse Maschinenhalle als neue Weltwunder erstanden waren, war das Wort »Eisenstil« in aller Munde. Inzwischen hat die Begeisterung sehr abgenommen. Man hat sich besonnen, dass die architekturale Schönheit hauptsächlich auf Flächenwirkung beruht und dass das Eisen keine Flächen bietet, also von einer Ästhetik des Eisens nur in sehr beschränktem Masse geredet werden kann. Trotzdem konnte man erwarten, dass bei den eigentlichen Ausstellungsgebäuden, die im Grunde doch weiter nichts als angenehm aussehende Schuppen sein sollen und in der That auch nur Hallen aus Eisen und Glas sind, auch im Äusseren die insbesondere bei den Kunstpalästen von 1889 gemachten Versuche wieder aufgenommen und so auf diesem speziellen Gebiete fruchtbare Ergebnisse gezeitigt werden würden. Allein die Architekten haben seitdem einen neuen Gott, den Staff, bekommen. Man erbaut ein Eisengerüst, überzieht es mit Glas und klebt ihm dann eine Fassade auf, die mit dem Inneren konstruktiv nicht das Geringste zu thun hat. Fast alle diesjährigen Ausstellungsbauten sind solche Staffbauten. Allerdings giebt es eine glänzende Ausnahme, nämlich die *Gartenbaupaläste* des Architekten Gautier. Sie sind die anmutigsten Glasbauten, die ich kenne, und bilden in ihrer Gesamtheit wohl das reizendste Bild in der ganzen Ausstellung. Von dem Ufer der Seine aus führt eine 30 Meter breite Freitreppe zu einem mit Beeten, Fahnenmasten und Skulpturen geschmückten Platz. Dahinter erblicken wir den viereckigen Bau für die Ausstellung der Pläne und Werkzeuge; rechts und links erheben sich grosse Treibhäuser und zwar je eine rechteckige auf den Längsseiten mit halbrunden Nischen versehene und von eleganten Pylonen flankierte, 18 Meter hohe Halle, mit der ein kuppelförmiges Palmenhaus verbunden ist. Die Eisenteile sind teils ganz hellgrün, teils weiss mit hellgrünem Gitterwerk und überall mit grossen oder kleinen rosa Blumen geschmückt. Sehr sparsam ist hier und da etwas Gold aufgesetzt. Es lässt sich denken, welch anmutiges frühlingsmässiges Bild dadurch entsteht. Nirgends ist die Ornamentik überladen und nirgends leer. Vor allem aber sind die Massverhältnisse so glücklich, dass sich überall und von allen Seiten eine harmonische Wirkung ergiebt.

Von den Eisenkonstruktionen im Innern der Gebäude ist vor allem der *Palast des Ingenieurwesens und der Transportmittel* des Architekten Hermant rühmlichst hervorzuheben. Seine Pfeiler bestehen aus

Bündeln von Eisengliedern, die oben wie die Blätter einer Palme auseinandergehen. Diese gebogenen Glieder sind in gewissen Abständen durch wagerechte Stäbe verbunden, von denen die obersten an den Enden befindlichen wieder einzelne oder zu Bündeln vereinigte Gewölbebogen tragen. Es lässt sich dies schwer beschreiben, umsomehr, als mir die technischen Ausdrücke fehlen. Jedenfalls wird dadurch der Eindruck der Leichtigkeit und Eleganz in hohem Masse erzielt und zugleich werden wir an die Äste und Zweige eines Waldganges erinnert. Allerdings ist das System der Bindeglieder so kompliziert, dass dadurch eine gewisse Unruhe entsteht. Immerhin braucht man das Eisengerippe dieses Palastes nur mit dem ungraziösen, an Eisenbahnschienen erinnernden des gegenüberliegenden Palastes der Garne und Gewebe zu vergleichen, um den Versuch hoch anzuschlagen.

Zu den Eisenkonstruktionen gehört auch die neue *Alexanderbrücke.* Sie setzt natürlich nicht so in Erstaunen wie der Eiffelturm und wird vom grossen Publikum kaum beachtet werden, ist aber kaum ein geringeres technisches Meisterwerk. Da sie kaum 200 Meter von der Invalidenbrücke entfernt ist, konnte sie, wenn die Schiffahrt nicht gehindert werden sollte, nicht auf Pfeilern erbaut werden, sondern musste in einem einzigen 107 Meter breiten Bogen die Seine überspannen. Zugleich aber musste dieser riesige Bogen so flach wie nur irgend möglich gebaut werden, um die Aussicht auf die Invaliden-Esplanade nicht zu verdeken, und so hoch über dem Flusse wie nur möglich, um die Dampfer durchzulassen. Alle diese Bedingungen sind von den Ingenieuren Résal und Alby in geradezu glänzender Weise erfüllt worden, sie haben gewissermassen das Ideal einer modernen Brücke geschaffen, eine weder die Aussicht noch die Schiffahrt hemmende, breite, sichere und bequeme Verkehrsstrasse. Dagegen hat man an dem architektonischen Schmucke vielerlei auszusetzen gefunden. In der That scheint der pomphafte Stil Ludwigs XIV., der in der Ornamentik anklingt, nicht recht zu dem modernen Eisenwerke zu passen, und die vier mächtigen Eckpylonen mit den vergoldeten Gruppen von Flügelrossen, den Riesenstatuen und den gewaltigen Löwen, an denen die besten Bildhauer Frankreichs gearbeitet haben, erinnern fast an die Befestigungen einer mittelalterlichen Brücke. Nach der Ansicht der Baumeister waren diese Pylonen nötig, um auf der weiten Fläche bis zum Invalidendom den Lauf des Flusses zu markieren. Alles in allem genommen ist die Alexanderbrücke ein höchst beachtenswertes Werk moderner Baukunst.



Von der Pariser Weltausstellung: Das Petit Palais.

* * *

Wir hatten gesehen, dass die Architekten der Eisenhallen ihnen Fassaden aus Staff aufgeklebt haben. Lassen wir einmal alle baukünstlerischen Fragen bei-

seite. Sagen wir, dass es Unsinn ist, strenge Stilforderungen an Bauten zu stellen, die nach sechs Monaten wieder eingerissen werden, und die so heterogene Dinge wie Nahrungsmittel, Stiefel, Maschinen, Schmucksachen, elektrische Lampen und Musikinstrumente beherbergen. Sie sollen vor allem den Besucher der Weltausstellung überraschen und anlocken wie eine Fata Morgana. Die Rue des Nations, in der ein norwegisches Bauernhaus zwischen dem Rathaus von Oudenaarde und einem deutschen Renaissance-Palast und ein schwedischer phantastischer Holzbau zwischen dem fürstlichen Palaste von Monaco und einem byzantinischen Kuppelbau steht, erreicht diesen Zweck und ebenso der Park des Trocadéro mit seinem malerischen Wirrwarr von tonkinesischen, annamitischen, algerischen und sudanesischen Tempeln, Theatern, Palästen und Hütten. Wie aber ist der Eindruck, wenn wir von der Alexanderbrücke her nach der *Ivaliden-Esplanade* kommen? Wir ärgern uns einfach über diese mit bunten Klecksen, mässigen Malereien und allerlei ebenso unnützem wie altbekanntem Schnörkelwerk versehenen, zugleich überladenen und langweiligen Spielsachen, über denen so erhaben der Invalidendom thront. Wenn nur irgend etwas uns eine eigenartige Phantasie verriete! Aber wir kennen die Rokokoguirlanden und nackten Frauenleiber an den Fassaden ebenso auswendig, wie die zwiebelförmigen Kuppeln und die Obelisken. So etwas Ähnliches wie die acht eine Art Baumkuchen tragenden Karyatiden, die übrigens nicht weniger als viermal vorhanden sind, haben wir auch in Berlin. Ueberhaupt, woran wir am meisten erinnert werden, das sind Hochzeits- und Kindtaufskuchen.



Von der Pariser Weltausstellung: Das Haus der Stadt Paris.

Hatten die Architekten der Invaliden-Esplanade nur die Phantasie eines Zuckerbäckers, so scheinen die des *Marsfeldes* überhaupt keine Phantasie besessen zu haben. Links und rechts erblicken wir eigentlich weiter nichts, als zuerst niedrige, weiterhin höhere Bogengalerien, die an mehreren Stellen durch grössere Öffnungen unterbrochen werden. Ab und zu ist dann eine zwiebelförmige, glockenartige oder auch eckige Kuppel aufgesetzt. Die meisten Architekten haben auch nicht einmal den Versuch gemacht, die Bestimmung des Innern in den äusseren Formen anzudeuten, sondern den Malern einfach den Raum für Inschriften gegeben. Wie könnte es sonst sein, dass der Palast der Erziehung und des Unterrichtes der extravaganteste geworden ist? Bei dem schon erwähnten Transportmittelpalaste des Architekten Hermant rühmt man den tunnelartigen Eingang, der auf die Lokomotiven gut vorbereite. Der Architekt hat aber durch eine in halber Höhe angebrachte runde Eisengalerie diesen Eindruck selbst wieder zerstört. Übrigens hat es ein eigenartiges Missgeschick gewollt, dass der wichtigste Teil der Transportmittel-Abteilung nachträglich in den Annex von Vincennes verlegt wurde. Im übrigen will mir allerdings dieser Palast auch im Äussern noch am besten behagen. Rechts und links vom Eingang erheben sich zwei hohe Aussichtstürme, in denen Aufzüge in die Höhe gehen; sie sind oben durch eine offene Säulengalerie verbunden, über der wieder eine Balustrade hinläuft. Auch der weisse Fries auf blauem Grunde, der alle Transportmittel der Menschheit von den ältesten Zeiten an bis zum Luftballon und dem Automobil darstellt, fügt sich dem Bilde nicht unglücklich ein. Um so unangenehmer fällt der nach vorn anschliessende Palast ins Auge. Über dem muschelartigen oberen Teile seiner Eingangshalle erhebt sich ein Türmchen, das an einen ostasiatischen Tempel erinnert, dessen Dach aber von klassischen Säulen getragen wird. Die Seitenpavillons haben zwei himmelblaue Aufsätze, die in ihrer Form lebhaft an Kaffeekannenwärmer erinnern. Er wird allerdings von dem Minenpalast gegenüber mit seiner riesigen gelben Zwiebel an Geschmacklosigkeit noch übertroffen. Von den vor dem Marsfelde an der Seine liegenden kleineren Bauten hat der der Forstwirtschaft eine ganz anmutige an ein Forsthaus erinnernde Seitenfassade, deren Wirkung aber durch den bunten und hässlichen Haupteingang wieder aufgehoben wird. Der gegenüberliegende Bau zeigt durch seinen ein Schiffsvorderteil darstellenden Vorbau, seine Ruder u. s. w. genügend seine Bestimmung an, viel Erfindungsgabe verrät aber auch er nicht. Wie schade ist es, dass die hübsche Holzarchitektur des Inneren nach aussen nicht zum Ausdruck gekommen ist!

Aber wir dürfen nicht ungerecht sein. So wenig wir hier im einzelnen befriedigt werden, die Verhältnisse und damit die Wirkung des Ganzen sind auch hier überraschend glücklich. Kommt man vom Trocadéro her und blickt durch die gewaltigen Bogen

des Eiffelturms hindurch, so hat man ein prächtiges Bild vor sich. Insbesondere sind die Linien des den Abschluss bildenden Wasserschlosses und der sie überragenden Spitzenkrönung des Elektrizitätspalastes diesen Bogen trefflich angepasst.

Wohl der beste von den Franzosen errichtete Bau auf dem linken Seine-Ufer ist der *Palast der Heere und Flotten.* Allerdings haben sich seine Baumeister Umbdenstock und Auburtin hier etwas an die ältere französische Architektur angeschlossen und zwar an die berühmten mittelalterlichen Befestigungswerke von Albi und Carcassonne. Die 346 Meter lange Fassade folgt der Krümmung der Seine, sie baut sich in zwei Stockwerken auf, während man vom Quai d'Orsay aus gleich zu ebener Erde ins obere Stockwerk gelangt. Auch der Haupteingang in dem mächtigen zinnengekrönten Donjon befindet sich oben, er ist mit dem jenseitigen Ufer durch einen eisernen Brückensteg verbunden. Links und rechts führen loggienartige Treppen zum Flusse hinunter. Die Eingangshalle mit einem grossen Fresko an der auf gedrungenen Säulen ruhenden Hinterwand, den Reiterstatuen Bayard's und Duguesclin's, den Sturmböcken und Wappen macht einen echt festungsmässigen Eindruck. Vielleicht könnte man gegen manche Motive in der Ornamentik Einspruch erheben, aber der ganze Bau ist trotz seiner ungeheuren Länge ausgezeichnet in den Verhältnissen und ist vor allem seiner Bestimmung so angepasst wie kein anderer.



Der Haupteingang zur Pariser Weltausstellung.

Es bleiben nun nur noch die beiden Paläste der Kongresse und der Stadt Paris. Das *Palais des Congrès et de l'Economie sociale* ist ein blendendweisser, ziemlich nüchterner, viereckiger Bau, dessen Fassade aus drei Teilen mit je sechs gewaltigen quadratischen Fenstern besteht. Die ziemlich sparsam angebrachten dekorativen Motive sind im Stile Ludwig's XVI. gehalten. Angeblich will der Architekt damit auf die gewaltige nationalökonomische Bewegung zur Zeit dieses Königs Bezug genommen haben. Jedenfalls bringt auch hier das Äussere die Bestimmung des Innern gut zum Ausdruck. Im Erdgeschoss befinden sich die Ausstellungsräume der Gruppe Volkswirtschaft, oben ein grosser und mehrere kleine rechteckige Sitzungssäle und ein langer Korridor. Alles ist so einfach und praktisch wie nur möglich. Auch der *Pavillon der Stadt Paris* ist ziemlich einfach gehalten. Er erinnert mit seinen schiefergedeckten hohen Giebeldächern von weitem an den Stil der französischen Renaissance; tritt man dagegen näher, so denkt man eher an ein modernes Warenhaus. Jedenfalls sind alle Formen mit der grössten Freiheit behandelt, ähneln z. B. die Fensterumrahmungen mehr irgend einem modernen Möbel als einem bekannten Stil. Es ist ein Fachbau mit Staffverkleidung, dessen Felder hell- oder dunkelbraun getönt sind. Den Hauptschmuck bilden die Stadt- und Gildenwappen von Paris seit dem Jahre 1200. Eigentümlich überraschend wirkt die französische Gartenanlage in der Mitte des Innern.

Zum Schluss noch ein Wort über das *Monumentalthor* des Architekten Binet. Es steht an der Place de la Concorde, also zwischen den Bauten Gabriel's und dem Palais Bourbon auf der einen und den neuen Palästen auf der andern Seite. Wie ist es möglich, so fragt man sich, dass an diesen Platz diese himmelblaue dreibeinige Käseglocke mit der hochnäsigen Pariserin im Abendmantel als Krönung gesetzt werden konnte? Es ist, als ob man den Fremden, die den berühmten Pariser Geschmack in der Ausstellung suchen wollen, von vornherein ein Lasciate ogni speranza zurufen wollte. Die Freunde des Architekten suchen wenigstens die technische Meisterschaft und die treffliche Lösung des Problems, möglichst viele Menschen durch einen engen Raum einzulassen, nach Kräften herauszustreichen. Aber was soll uns die Technik, wenn sie zu solchen Ergebnissen führt? Und die Lösung des angegebenen Problems hatte hier doch nur einen Zweck, wenn das Problem in der Wirklichkeit vorhanden war. Es war aber durchaus nicht nötig, den Menschenstrom hier

auf einen engen Fleck zusammenzupressen, um so weniger, als der natürliche Haupteingang zur Weltausstellung am Ende der Avenue Nicolas II liegt.

* * *

Unter den ausserhalb der Ausstellung in der letzten Zeit aufgeführten Bauten ist die zur Erinnerung an den schrecklichen Brand des Wohlthätigkeitsbazares errichtete *Kapelle Notre-Dame de Consolation* des Architekten Guilbert nicht die grösste, aber insofern die wichtigste, als sie soeben die Ehrenmedaille des Salons erhalten hat und deshalb den unter den Architekten herrschenden Geschmack am treuesten wiedergiebt. Seit François Mansart ist die Kuppel das Ideal fast aller französischen Kirchenbaumeister gewesen. Guilbert's vergoldete Kuppel erinnert etwas an die des Invalidendoms, im übrigen lehnt sich der Architekt mehr an den Stil Ludwig's XVI. an. Der Portikus der Kapelle liegt auf einem Perron, zu dem zwei steinerne Treppen in Bogen hinanführen, während sich auf dem Strassenniveau die Thür zur Krypta befindet. Er besteht aus zweimal zwei jonischen Säulen mit an der Basis gebrochenem Giebel, der ein von Cypressenzweigen umwundenes Kreuz trägt. Rechts und links von ihm ziehen sich in elliptischen Bogen Flügelwände bis zur Strasse hin und finden in urnengeschmückten Pylonen ihren Abschluss. Im Innern tragen acht meergrüne Säulen aus Cipollin mit vergoldeten Bronzekapitälen das Gebälk, auf dem die mit architektonischen Motiven und vier Heiligengestalten geschmückte erste Kuppel ruht. Diese öffnet sich in halber Höhe und durch die Öffnung erblicken wir wie in lichten Höhen schwebend das allegorische Kuppelgemälde des Malers Maignan, den Empfang der Opfer im Himmel. Links und rechts von dem mässiggrossen Mittelraume befinden sich Kapellen mit je vier Säulen aus schwarz-weissem Pyrenäenmarmor und grossen Vasen aus demselben Material; hinter dem Altar steht eine grosse, meines Erachtens zu grosse, Statue der heiligen Jungfrau als Trösterin. Seitlich vom Altar gelangt man in den in vierzehn Räumen sich um einen Garten herumziehenden Kreuzesweg (Chemin de la Croix), der trotz der am Plafond immer wiederkehrenden Motive des Kreuzes und der Dornenkrone merkwürdigerweise einen beinahe festlichen Eindruck macht. Wir sehen in dem Werke Guilbert's dasselbe Bestreben, das wir auch bei den grossen Palästen der Champs-Elysées gefunden hatten: klassische Vornehmheit mit französischer Grazie zu verbinden. Die im Sinne der Stile Louis XIV und Louis XVI gemilderte antike Strenge scheint das letzte Wort der französischen Architektur im 19. Jahrhundert zu sein.

EINE HANDZEICHNUNG VON ANDREA DEL SARTO IM KUPFERSTICHKABINET DER AKADEMIE ZU DÜSSELDORF

VON FRIEDRICH SCHAARSCHMIDT.

BEI dem schon im 17. Jahrhundert schwunghaft betriebenen Handel mit Handzeichnungen und der damit verbundenen, ebenso lebhaften Fabrikation falscher Stücke, konnte es nicht ausbleiben, dass letztere sich mit Vorliebe solchen Blättern zuwandte, welche als Studien zu irgend einem bekannten Werke ausgegeben werden konnten.

Die kritische Sichtung alter Handzeichnungen hat darauf auch mit Recht ihr Augenmerk gerichtet und es ist verhältnismässig leicht, eine Handzeichnung anzuzweifeln, oder direkt als falsch zu bezeichnen, wenn der künstlerische Wert nicht nur im allgemeinen unter dem Standpunkt des Künstlers steht, worüber sich übrigens trefflich streiten lässt, sondern wenn namentlich auch die Zeichnung in Bezug auf Frische und Lebendigkeit der Auffassung, der Bewegung u. s. w. hinter dem ausgeführten Bilde oder dergleichen, zu welchem sie eine Studie vorstellen soll, bedeutend zurücksteht. Denn, so sehr auch die Figur eines Bildes in Bezug auf Fertigkeit, auf Wirkung innerhalb des Ganzen, eine Zeichnung zu ihr übertreffen kann oder wird, ebenso wird andererseits selbst die flüchtigste Studie zu derselben Figur, sobald sie nach der Natur angefertigt ist, vor dem fertigen Bilde den unnachahmlichen Reiz der Unmittelbarkeit voraus haben, jenen Reiz, den im Bilde festzuhalten bezw. wiederzugeben, selbst den besten Künstlern gelegentlich schwer gefallen oder misslungen ist, zumal da, wo es sich aus Gründen der Schulung oder der Raumverhältnisse (bei Fresken u. s. w.) verbot, neben den Vorstudien auch noch die Natur, das Modell unmittelbar zum Bilde zu benutzen; ein Verfahren, das die alte Malerei auch bei Staffeleibildern ohnehin in viel geringerem Masse anzuwenden pflegte, als die heutige.

In der That findet sich dieser Unterschied zwischen fast allen beglaubigten Naturstudien alter Meister und den Bildern, denen sie gedient haben, wenn derselbe auch oft genug ein so geringer sein wird, dass es schwer halten mag, ihn anders als auf Grund eines nicht leicht übertragbaren und noch schwerer durch Beweise zu unterstützenden Gefühles festzustellen. Selten wird dieser Unterschied aber trotz genauester Be-

nutzung ein so augenscheinlicher und gewissermassen Strich für Strich nachweisbarer sein, wie bei dem Blatte, welchem diese Zeilen gelten.

Dasselbe befindet sich unter den Handzeichnungen der Düsseldorfer Akademie und stammt aus jener Sammlung von Oelgemälden, Zeichnungen, Stichen und Büchern, welche der Maler Lambert Krahe im Jahre 1778 für 22 000 Thaler den bergischen Ständen verkaufte. In dem jener Sammlung beigegebenen handschriftlichen Katalog findet sich das Blatt pag. 117 als »43, un moine, étude par Aug. Carracci verzeichnet. Professor Andreas Müller, der als Kupferstichkenner berühmte, 1885 verstorbene Konservator der Akademie, erkannte die Zeichnung als eine Studie zu dem h. Franciscus auf der Madonna del trono oder delle arpie von Andrea del Sarto in Florenz, und schrieb das Blatt dem Andrea zu.

Andrea del Sarto malte die Madonna delle arpie, oder wie sie früher genannt wurde, »del trono« bekanntlich im Jahre 1517, also 30 Jahre alt, für die Klosterkirche der Franziskanernonnen in der Strasse Pentolini in Florenz um einen sehr geringen Preis. Ferdinando de Medici, der älteste Sohn des Grossherzogs Cosimo III. erwarb 1704 das Bild von den Nonnen für 20 000 Scudi, und stellte es im Palazzo Pitti auf, aus dem es durch Peter Leopold in die Tribuna gebracht wurde. Jetzt befindet es sich seit einigen Jahren im ersten Saale des linken Flügels der Uffizien. Der Zusammenhang der Düsseldorfer Zeichnung mit der Figur des Franziscus auf diesem Bilde ist zweifellos, er wird durch die, schon von Reumont erwähnte Studie zum Unterteil des Gewandes in den Uffizien nur um so ersichtlicher. Beide Blätter, die unbedingt in allerengster Beziehung zu einander stehen, gewähren aber einen höchst interessanten Blick in den Werdegang jener Figur des Bildes, und dem Düsseldorfer Blatte muss dabei unbedingt die wichtigste Stelle eingeräumt werden, denn gerade nach ihm ist der Faltenwurf des ganzen Gewandes zum allergrössten Teil und bei weitem mehr, als nach der Florentiner Zeichnung ausgeführt. Das ergiebt schon eine oberflächliche Vergleichung. Von den Falten der Kapuze und des Ärmels, bis zu denen des Unterteiles des Gewandes auf der Studie, findet sich jedes Motiv auf dem Bilde wieder, nur dass auf der Zeichnung Alles den unverkennbaren, unnachahmlichen Reiz des unmittelbaren Naturstudiums zeigt, der auf dem Gemälde durch allerlei Ursachen stellenweise recht sehr verloren gegangen ist. Ist schon diese treue Benutzung der Zeichnung zu dem Bilde merkwürdig, so ist es noch weit interessanter, den grossen Vorzug, den die Naturstudie vor dem Bilde besitzt, Strich um Strich, Falte um Falte, Motiv um Motiv zu verfolgen; zu beobachten, wie die Zeichnung unmittelbar vor der Natur, die Malerei aber nur erst nach der Zeichnung entstanden ist.

Man glaubt nachweisen zu können, wann der Zeichner jedesmal in eiliger Arbeit den Rötelstift von neuem gespitzt hat. Mit leichten Strichen hat er zunächst nach alter, guter Sitte die Hauptumrisse angegeben. Unter der breiten, späteren Schraffierung des Gewandes mit bereits abgestumpftem Stift sieht man noch die dünnen, spitzen Striche, mit denen gleich zu Anfang der Fuss angedeutet wurde, um später etwas zurückgestellt zu werden. Um das Modell nicht vorzeitig zu ermüden, war der Kopf zunächst im Profil angelegt, dann begann die genauere Ausführung mit dem über die Schulter gewendeten Kopfe. Leicht, aber energisch ist die doppelte Kapuze mit ihren breiten Flächen angelegt, dann mit neu gespitztem Stift in sorgsamer Ausführung der dem Künstler wohl besonders glücklich erscheinende (auf dem Bilde genau beibehaltene, nur zu ängstlich und darum reizloser wiedergegebene) Faltenwurf des bauschigen Ärmels mit der etwas konventionell graziös angedeuteten Hand. Die Schattierung des Rückens zeigt den wieder abgestumpften Stift, und nun wird die Zeichnung wohl wegen sichtbarer Ermüdung des Modells eiliger und breiter. Der Stift wird nicht mehr neu gespitzt, damit keine Zeit verloren geht, die Hauptlinien werden stark und breit hingesetzt, und in den Schraffierungen ist der Strich leicht, aber ebenfalls breit und stellenweise (am Knie) verschwommen.

Die Zeichnung war vollendet, aber der eiliger, weniger sorgsam gezeichnete Unterteil des Gewandes schien dem Künstler nicht zu genügen. Vielleicht hatte sich das Modell bewegt, denn namentlich am Knie war die Motievirung unklar. So ging der Zeichner sogleich daran, und zwar ohne das Modell sich anders, als höchstens etwa durch Bewegung des Oberkörpers ausruhen zu lassen, eine zweite Studie von dem Unterteil des Gewandes zu fertigen, und diese Studie ist es, die das Handzeichnungskabinet der Uffizien zu Florenz unter No. 333 F bewahrt, und die von Reumont erwähnt ist. Auch hier erscheint der Vorgang durchaus zweifellos; der Künstler nahm diesmal das Modell etwas mehr vom Rücken. Es scheint ihm hauptsächlich auf die Kniepartie angekommen zu sein, die auf der ersten Düsseldorfer Studie unklar ausgefallen war, und er nahm hier am Gewande selbst eine Änderung vor. Um das Kniegelenk durch eine horizontale Linie oder Falte anzudeuten, schob er die wurstähnliche, dicke, unschöne Falte, die von dem unteren Teil des Oberschenkels zum Schienbein läuft (Düsseldorfer Zeichnung) in die Kniekehle zusammen, vielleicht mit einem leichten Schlage der flachen Hand, und nun, wieder mit ziemlich stumpfem Rötelstift, aber in genauer Ausführung fertigte er die zweite Zeichnung an. Den bauschähnlichen Wulst des vorn mit der Linken zuammengerafften Gewandes, der auf der ersten (Düsseldorfer) Zeichnung wohl durch den Schatten des Ärmels undeutlich geworden war, nahm er genauer vor; das Modell musste wohl den verdeckenden Ärmel und (rechten) Arm in die Höhe halten. Mit zwei Strichen wurden die vorderen Falten angedeutet, aber genau und peinlich wurden die neu gebildeten, reicheren Faltenmotive, besonders die um das Knie und am Rücken entstandenen, kopiert, besonderer Wert darauf gelegt, dass das Bein als feste Form innerhalb des Gewandes sich ausspreche; wobei dann in der Betonung der Wade des Guten entschieden zu viel geschah.



Andrea del Sarto. Rötelstudie in der Sammlung der Düsseldorfer Akademie.

Zuletzt zeichnete Andrea den Kopf noch einmal. Derselbe war auf der ersten (Düsseldorfer) Studie nur leicht angedeutet worden, Augen und Nase nur in flüchtigen, aber geistreichen Strichen. Zu der zweiten Kopfstudie nahm der Maler kein neues Blatt, sondern setzte sie rechts in die Ecke der zweiten (Florentiner) Gewandzeichnung. Die Kapuze wurde herabgeschlagen, damit der Hals und die Quetschfalten an demselben sichtbar würden. Der etwas mulattenhafte Typus, die runde Stirn, die platte Nase, die breiten Lippen und der spärliche Bartwuchs des Modells sind sorgfältig wiedergegeben, aber in keiner Weise liesse sich aus dieser en face-Zeichnung das Profil mit weniger Strichen, in geistreicherer Weise und mit überzeugenderer Ähnlichkeit herstellen, als es unbedingt vor der Natur, nur leise und eigentlich gleichgültig und nachlässig in der ersten (Düsseldorfer) Zeichnung geschehen ist. Es ist das so überaus charakteristisch und erläutert den Vorgang in so überzeugender Weise, dass allein schon diese flüchtige Profillinie das Düsseldorfer Blatt als Naturstudie kennzeichnen müsste. Dass beide Blätter mit derselben Rotsteinsorte, dem warmroten Rötel, ausgeführt sind, mag nur nebenher erwähnt werden, da zu jener Zeit auch schon eine zweite, violettere Sorte in Gebrauch war, die z. B. ein anderes Blatt von Andrea del Sarto in der Düsseldorfer Sammlung aufweist.



Andrea del Sarto. Handzeichnung in den Uffizien.

Das Merkwürdigste ist nun aber unstreitig, wie Andrea del Sarto die beiden Studien zu seinem Bilde verwandt hat, indem er sich nämlich nicht nur in dem Oberteil der Gewandung, sondern auch im Unterteil, den er doch in der zweiten (Florentiner) Zeichnung genauer und zweifellos interessanter ausgeführt hatte, fast durchgehends an die erste (Düsseldorfer) Zeichnung hielt. Von der Kapuze an bis zum Ärmel sind alle Faltenmotive durchweg auf das Bild übertragen, aber auch die Partie des Oberschenkels ignoriert die reichen, vielleicht zu unruhigen Motive der zweiten Zeichnung, und giebt die grosse, ruhige Fläche des Düsseldorfer Blattes. Ganz verändert ist der Bausch unter dem Ärmel. Der vordere herabfallende Teil ist weggelassen und der Rest scheint in einer keineswegs besonders glücklichen Weise aus den beiden Studien zusammen komponiert, unter hauptsächlicher

Benutzung wieder der Düsseldorfer Zeichnung. Am schwächsten erscheint der untere Teil des Gewandes. Hier hat der Maler sich von dem lebhaften Zug seiner beiden Studien abgewendet, da ihm die Bewegung zu stark erschien; sein Franciscus sollte stehen, nicht gehen, auch in der Rückenlinie sich mehr dem Rande des Bildes anbequemen, und so entstand ein Kompromiss zwischen beiden Zeichnungen, der entweder nach einer dritten, unbekannten Naturstudie genau auf das Bild übertragen wurde oder auf der Puppe gelegt worden war, oder, was vielleicht das Wahrscheinlichste ist, nach beiden Zeichnungen zusammengesetzt wurde. Das Bein ist mehr gestrekt, und so musste, da die Rückenseite des Gewandes dem Bein folgt, vorne ein reicherer Faltenwurf entstehen. Derselbe wurde dadurch noch vermehrt, dass die Füsse sichtbar werden sollten und so entstand auf dem Bilde folgendes: Die Wadenpartie und die Kniekehle ist nach der ersten Zeichnung gebildet, die hakenförmige, unschöne Falte über dem Schienbein scheint aus einer Komposition beider Studien entstanden, und nur die beiden parallelen Falten, die vom Knie abwärts bis hinter die Ferse des rechten Fusses gehen, verdanken ihr Dasein einer neuen, etwas gewaltsamen und künstlichen Raffung des Gewandes. Diese giebt den linken Fuss zwar frei, entspricht aber wenig dem Fluss des Rockes, der bei der ruhigeren Haltung der Figur nur ruhiger hätte werden müssen, oder aber schon am Oberschenkel und am Bausch unter dem Ärmel sich bemerkbar gemacht hätte. Angedeutet ist dieser lange Zug allerdings auf beiden Zeichnungen, aber dem Fall und der Qualität des Stoffes, wie er sich in den beiden Studien ausspricht, gemäss, nicht als zwei ausgebildete Hohlfalten, sondern nur als Längszug vom Knie abwärts.

Für die Dreiviertelansicht des Kopfes auf dem Gemälde war ebenfalls die Düsseldorfer Zeichnung massgebend, nur dass der Kopf noch stärker auf die Seite gelegt und ein anderes Modell mit anderem Typus gewählt wurde. —

Die Düsseldorfer Zeichnung ist dem Schicksal so manches bedeutenderen Werkes nicht entgangen, nämlich in ihrer Echtheit angezweifelt zu werden. Professor Theoder Levin, der um die Katalogisierung der Düsseldorfer Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung verdiente ehemalige Konservator der Akademie, ist der Ansicht, dass das Blatt den beglaubigten Zeichnungen des Meisters nur in geringem Masse entspricht, und an einer andern Stelle führt er ein abfälliges Urteil von Léon Bonnat an. Ein Vergleich mit der beglaubigten Florentiner Studie zu derselben Figur scheint nun doch eigentlich nicht zu ungunsten des Düsseldorfer Blattes auszufallen, und im Gegensatz zu Herrn Bonnat machte dasselbe sowohl auf Herrn Nerino Ferri, den Konservator der Handzeichnungensammlung der Uffizien, der lediglich eine nicht besonders gelungene Photographie sah, als auch auf Geheimrat Carl Justi in Bonn, der das Original geprüft hat, einen durchaus vertrauenerweckenden Eindruck. — Aber ganz abgesehen davon dürfte es schwer sein, nach den vorangegangenen Ausführungen die Unechtheit überhaupt für wahrscheinlich zu halten. Man hat zweifellos das Recht, an die Echtheit eines Gegenstandes auch deshalb zu glauben, weil seine Unechtheit nur mit grösster Unwahrscheinlichkeit behauptet werden könnte. Angenommen, das Düsseldorfer Blatt wäre also nicht echt, so müsste man nach dem oben Ausgeführten entweder die Zeichnung für eine genaue Kopie eines echten Blattes halten, oder voraussetzen, dass ein Fälscher, der mindestens ein ebenso grosser Künstler, als Andrea war, sich die Mühe gemacht hätte, dasselbe Modell, welches Andrea für die Handzeichnung in Florenz hatte (Ähnlichkeit des Kopfes) zu nehmen, diesem eine absolut ähnliche, nur lebendigere Haltung zu geben, wie der Figur des Franciscus auf dem Bilde der Madonna del trono, und nach diesem Modell eine Handzeichnung zu fertigen, die besser geworden wäre, als das Original auf dem Bilde des Andrea, und ebenso gut, stellenweise nur nicht so ausgeführt, wie die Handzeichnung der Uffizien. Diese Annahme ist wohl ohne weiteres beiseite zu lassen. Es bleibt also die Vermutung, dass eine Kopie vorläge. Angenommen, es sei wirklich möglich, mit einem so kapriziösen Material, wie es der Rötel ist, eine Kopie nach einer Naturstudie so herzustellen, dass die intimsten Zufälligkeiten, wie sie eben nur beim Arbeiten nach der Natur entstehen, wiedergegeben werden, also das allmählige Abstumpfen des Stiftes und die dadurch veranlasste Ungleicheit des Striches, das Eiligerwerden beim Ermüden des Modells, das flüchtige Andeuten der Kopfhaltung, wie sie dem Modell bequemer ist, so müsste doch zunächst der Zweck einer solchen Kopie klar sein, und es dürfte erlaubt sein, nebenbei auch nach dem Verbleib des also zweifellos hochgeschätzten Originals zu fragen.

Nun ist aber das Düsseldorfer Blatt 1778 gar nicht als Andrea del Sarto, sondern als Caracci verkauft und von Krahe wohl auch als solches in Italien erworben worden. Caracci wurde damals eben höher geschätzt als Andrea. Warum sollte nun aber ein Fälscher mit solchem Aufwand von Kunst eine Handzeichnung von Andrea kopieren oder fabrizieren, um sie als Caracci zu verkaufen, wo die Entdeckung doch so leicht war, denn die Madonna del trono war damals doch schon, oder noch, bekannt genug, wenn nicht nach dem Original, so doch nach dem Stich von Lorenzini, und es gab doch genug Blätter von Caracci selbst, die man leichter hätte nachahmen können. Oder sollte man bei alledem glauben, dass eine mit solcher Mühe hergestellte Kopie bezw. Fälschung in der nicht übermässig langen Zeit vergessen, und in doppelter Unwissenheit einem höher geschätzten, aber ganz verschiedenartigen Künstler untergeschoben worden wäre?

Wie gesagt, wenn man auch alle Beweise für die Echtheit bekämpfen könnte, so dürfte es doch noch schwerer sein, die Annahme der Unechtheit zu verteidigen.

EINE NEUE RADIERUNG VON KARL KÖPPING NACH REMBRANDT

Als im Jahre 1894 ein grosses Bild Rembrandt's durch den Ankauf für die Berliner Gemäldegalerie aus dem Dunkel einer englischen Privatsammlung an das Licht der breitesten Öffentlichkeit hervorgezogen wurde, da ging eine freudige Bewegung durch den weiten Kreis der Rembrandtverehrer. Jetzt ist dieses Gemälde durch eine meisterhafte Radierung von Köpping den Liebhabern so zugänglich gemacht worden, dass sie ihre Wohnungen damit schmücken können.

Das Gemälde wurde unter der Bezeichnung: Reinier Anslo und seine Mutter oder seine Frau erworben, aber der Dichter dieses Namens war im Jahre 1641, in welchem das Bild laut Inschrift gemalt wurde, erst 19 Jahre alt. Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts befand sich das Gemälde noch in Holland und wurde dort Cornelis Claesz Anslo Menonitenprediger und seine Frau Aaltje Gerritse Schouten genannt. Verschiedene Zeugnisse von absoluter Beweiskraft lassen keinen Zweifel darüber, dass die Hauptfigur damals richtig bezeichnet wurde. Cornelis Claesz Anslo wurde 1592 geboren, war also zur Zeit, als er gemalt wurde, 49 Jahre alt, was auch mit dem Alter in der Darstellung übereinstimmt. Er stammte aus einer holländischen Familie, welche in Anslo bei Christiania in Norwegen lebte und diesen Namen annahm, als der Vater unseres Predigers 1580 in Amsterdam einwanderte. Cornelis Claesz hat seine künstlerische Verewigung nur 5 Jahre überlebt. Weit weniger sicher gehen wir in der Deutung der zweiten Figur. Dass auch sie Bildnis ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Aber ist sie wirklich die Gattin des Predigers? Wilhelm Bode, welcher im Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen 1895 ausführlich über die Geschichte, das Motiv, den künstlerischen Wert und die kunstgeschichtliche Stellung des Gemäldes gehandelt hat, macht mit Recht darauf aufmerksam, dass Ehegatten auf Doppelbildnissen gleichwertig aufgefasst werden, und dass Rembrandt auf den beiden Doppelbildnissen von sich und seiner Gattin, in Dresden beim Champagnerfrühstück und im Buckinghampalast bei der Toilette, Genrebilder geschaffen hat, was hier nicht der Fall ist. Ausser auf den Bildnissen der ersten Jahre seiner Niederlassung in Amsterdam, mit denen er Geld zu verdienen trachtete, und bei denen er sich daher dem Geschmack seiner Besteller, in neutraler Haltung dargestellt zu werden. anbequemte, hat Rembrandt seine Bildnisgestalten fast immer unter die Herrschaft eines Motivs gestellt, welches ihnen eine momentane Lebendigkeit verleiht. Mehreremale hat er ihnen sogar andere Figuren beigegeben, um die Handlung zu begründen; so lässt er dem Schiffsbaumeister im Buckinghampalast durch eine Magd (wahrscheinlich ist es nicht seine Frau), der er sich zuwendet, einen Brief überbringen, so stellt er auf einer Radierung von 1639, welche dem Anslobildnis also zeitlich nahesteht, den Steuereinnehmer Uytenbogaert in Ausübung seines Amtes dar; diese Figur stimmt in der ganzen Stellung und im Sitzen am Schreibtisch sogar auffallend mit dem Menonitenprediger überein. Nur ein Jahr nach dem Anslobilde hat er in der sog. Nachtwache selbst ein Porträtstück mit zahlreichen Figuren unter die Herrschaft eines Motivs gestellt und eine lebhaft bewegte Scene, den Aufbruch zum Schiessplatz, daraus gemacht. So hat er auch hier sich nicht damit begnügt, den Prediger allein in seinem Studierzimmer darzustellen, sondern er hat ihm eine trauernde Frau zur Seite gesetzt, welche gekommen ist, um sich bei ihm Trost zu holen. Der Prediger ist also in Ausübung seines Amtes dargestellt, und zwar erfüllt er gerade eine seiner schönsten Pflichten. Wie Rembrandt es verstanden hat, die Figur dadurch zu heben, das ist ein neues Zeugnis für seine gewaltige Grösse. An sich hat der Mann mit dem aufgedunsenen, rotfleckigen Gesicht und dem spärlichen faserigen Bart nichts Imponierendes, aber wie tritt er über sich selbst hinaus durch die Überzeugungsstärke und den ehrlichen Eifer, mit welchem er der Unglücklichen zuredet, wie anziehend ist der Blick der dunklen Augen, welche teilnahmvoll auf das Gesicht der Frau gerichtet sind. Und wie fein hat der Künstler den Erfolg seiner Rede angedeutet. Die Weinende hat das Taschentuch sinken lassen, sie hebt leise den Kopf, der Mund, aus dem Seufzer und Schluchzen hervordrangen, schliesst sich und in ihrem Auge beginnt tröstliche Zuversicht aufzublitzen. So ist das einfache Bildnis zu einem wahren Historienbilde geworden. Der Prediger sitzt im Mittelgrunde, im Halbschatten, zwischen zwei Lichtflecken: dem links durch ein unsichtbares Fenster hereinfallenden Sonnenlicht und der voll beleuchteten Frau, und doch tritt er sogleich als die Hauptfigur hervor. Das hat der Künstler nicht nur dadurch erreicht, dass er ihn mehr nach der Mitte zu setzte, dass er die Frau, trotzdem sie sich weiter vorn befindet, verhältnismässig zu klein bildete und sie tiefer sitzen liess, sondern hauptsächlich dadurch, dass es ihm gelang, den Prediger geistig vollkommen dominieren zu lassen. Als in der Ausübung seines Amtes wird der Prediger auch dadurch gekennzeichnet, dass er den Hut im Zimmer auf dem Kopfe hat, das galt damals als ein Zeichen von Würde, wie ja auch auf der Anatomie im Haag der vortragende Professor als einziger eine Kopfbedeckung trägt.

Rembrandt's Gemälde kam der nur mit Hell und Dunkel arbeitenden Radierung sehr entgegen, da es jener Periode angehört, in welcher der Meister das Helldunkel so herrschen liess, dass die Lokalfarben darüber fast verschwinden. Auch von dem Original nimmt man kaum einen Farbeneindruck mit, sondern hauptsächlich die Erinnerung an einen goldigen Lichtton, der alle Farben abdämpft. Mit Rücksicht darauf sind auch die Farben aller Stoffe wenig markiert gewählt, selbst die Decke und der Smyrnateppich auf dem Tisch haben sich mit einem matten Gelb und dunklen Rotbraun begnügen müssen. Wie nun der Radierer das Gemälde in allen seinen Teilen in drei-

jähriger sorgfältiger Arbeit nachfühlte, das ist bewunderungswürdig. Die Ausführung des Gemäldes ist dem Grade nach an den verschiedenen Stellen sehr verschieden. Am meisten ausgeführt sind die beiden Figuren. Vorzüglich hat der Radierer das ruhige Licht auf dem Antlitz der Frau wiedergegeben, aufs feinste hat er die Charakteristik der schon etwas welken Hände nachempfunden, während er in dem Antlitz des Predigers das Rotfleckige und das unruhige Spielen des Reflexlichtes darauf, das so viel zur Belebung beiträgt, mit fehlloser Sicherheit getroffen hat. Wenn die vorgestreckte Hand nicht ganz so von Luft umflossen erscheint wie auf dem Original, so liegt das wohl nur an dem mangelnden Goldton, den der Radierer nicht nachahmen konnte. Seidenkleid, Halskrause und Haube der Dame sind vorzüglich charakterisiert, während man in der Kennzeichnung des Pelzwerkes bei ihr vielleicht ein Mehr wünschen würde. Meisterhaft ist es dagegen, wie durch eine kaum merkbare Lichtaureole der Hut des Gelehrten vom Hintergrunde sich abhebt, so dass die Radierung dem Original gegenüber sogar den Vorzug hat, dass der Raum, der dort gar zu flach ist, etwas tiefer erscheint. Die linke Seite des Bildes mit dem köstlichen Stillleben des zweifach bedeckten Tisches, dem Lesepult, den alten Folianten, dem zweiarmigen Leuchter ist im Gemälde nur breit angelegt und nicht im einzelnen ausgeführt. Das hat der Radierer vorzüglich nachgeahmt und dabei sehr glücklich die Gefahr vermieden, dass das Werk unfertig oder flüchtig erscheint. So weit es seine beschränkten Mittel erlaubten, hat er die Lebendigkeit in dem Strom des Lichtes erfasst; nicht ganz gelungen ist es ihm, die umgerollten Blätter der Folianten so transparent erscheinen zu lassen, wie im Original; dafür aber hat er es vortrefflich verstanden, das Licht bis in die dunkelsten Partien zu verfolgen und es selbst vor den tiefsten Schatten noch lebendig flimmern zu lassen. Alles in allem haben wir hier ein Werk vor uns, das den breitesten Wurf mit der saubersten Ausführung an einzelnen bevorzugten Stellen harmonisch vereint, das durch seine Gesamtwirkung vortrefflich geeignet ist zum Zimmerschmuck, worauf es das grosse Format verweist, und das doch auch, wie es bei einer Radierung sein soll, die eingehende Nah-Betrachtung zulässt. Die Kraft des Vortrags ist sowohl in den breit angelegten, wie in den detaillierten Partien des darin meisterhaften Originals vollkommen würdig. Zwei bedeutende Künstler reichen sich hier die Hand. Angesichts einer solchen Leistung wird es aufs neue klar, dass die reproduzierende Radierung auch neben den modernen, so vollkommenen mechanischen Reproduktionsverfahren noch immer ihre alte Bedeutung behält, weil sie Werke von Originalwert zu schaffen imstande ist.

Dieses grosse Blatt reiht sich den früheren Radierungen Köpping's nach Rembrandt, den Bildnissen im Louvre, in der Sammlung Adolph Thiem zu San Remo, in der Dresdener Galerie, und der grossen Radierung nach den Amsterdamer Stalmeesters würdig an. Mit besonderer Freude aber ist es zu begrüssen, dass sich diesmal eine deutsche Firma, die G. Grote'sche, in Gemeinschaft mit Colnaghi in London, entschlossen hat den Verlag zu übernehmen, während die früheren Blätter bei Sedelmeyer in Paris erschienen, wo Köpping seine Laufbahn als Schüler von Waltner begann. Unbegreiflich erscheint bei dem Werk eines deutschen Radierers nach einem in deutschem Besitz befindlichen Bilde und bei der Beteiligung einer deutschen Verlagshandlung nur die Unterschrift: »Köpping after Rembrandt!«

M. G. Z.

KUNSTBEILAGEN

Das hier in Dreifarbenbuchdruck reproduzierte Gemälde »Thor in Peking« von *Adolf Obst* ist eines der Bilder, die der junge Künstler unter der Gesamtbezeichnung »Eine Weltreise« zu Anfang des Jahres bei Schulte in Berlin vereinigt hatte. In Nummer 11 der »Kunstchronik« ist über diese Ausstellung berichtet worden und dem dort abgegebenen Urteile ist nur wenig hinzuzufügen. Das hier wiedergegebene Bild gehörte, wie schon damals gesagt, zu den besten Arbeiten, die der Maler in jener Ausstellung zeigte.

Derartige Darstellungen bieten ja in der Hauptsache stoffliches Interesse; aber gerade diese, wie einzelne andere, ragen doch auch durch frische Auffassung des Lebens, Feinheit der Farbengebung, gute Technik, überhaupt durch malerische Qualitäten über das meiste empor, was unsere »Orientmaler« uns zu geben pflegen. — In früheren Jahren, bevor er, mit Paul Lindenberg, seine Reise um die Welt antrat, hat sich Adolf Obst, den Spuren Eugen Bracht's folgend, dessen Meisterschüler er einige Jahre hindurch war, schon als Maler der Mark in stimmungsvollen Landschaftsbildern bewährt, die Gutes von seinem künftigen Schaffen erhoffen lassen.

C. Th. Meyer-Basel ist den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannt. Als wir im November 1893 seine treffliche Preisradierung veröffentlichten, brachten wir auch eine biographische Skizze über den Künstler. Seine heutige Lithographie erweist aufs neue seine grosse Begabung.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. ZIMMERMANN in Grunewald.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

DIE FRANZÖSISCHE KUNST IM JAHRE 1900

VON WALTHER GENSEL.

II. DIE MALEREI.

DIE Geschichte der französischen Malerei im 19. Jahrhundert ist zum nicht geringen Teil eine Geschichte der Verkannten und der freiwillig Einsamen. Wie viele von den Künstlern, die heute die Ehrenplätze in der Jahrhundert-Ausstellung einnehmen, sind Jahr für Jahr von den Salons zurückgewiesen worden oder haben sich, nachdem ihre Werke einmal abgelehnt worden waren, stolz ferngehalten! Wie viele von den Künstlern umgekehrt, die mit Auszeichnungen überschüttet wurden, sind heute so gut wie vergessen! Dies allein sollte uns in unserem Urteil vorsichtig machen. Wer die heutige französische Malerei ein wenig kennt, wird beim Durchblättern des Katalogs der grossen zeitgenössischen Ausstellung sofort merken, dass ganze Künstlergruppen nicht vertreten sind. Es fehlen nicht nur Degas, Monet, Renoir und ihre Freunde, die sich ja an den grossen Ausstellungen grundsätzlich nicht beteiligen, sondern z. B. auch die ganze Gruppe der Vuillard, Bonnard und Genossen, deren Vertretung zur Vervollständigung des Bildes unbedingt nötig war. Die »Decennale« des Grand Palais ist fast ausschliesslich eine Vereinigung der bereits zu Ansehen Gelangten und der Überlebten. Die Ausstellung ihrer Jugendwerke in der Centennale nebenan ist für einige der heutigen Grössen geradezu ein Todesurteil. Sie selbst meinen vielleicht, dass aus ungebärdigem Moste edler Wein geworden sei; wir finden, dass es herber aber edler Wein gewesen ist, den sie verzuckert und verdorben haben. Um einen richtigen Überblick über die heutigen Bestrebungen zu gewinnen, müssen wir also die kleineren Ausstellungen der letzten Zeit zu Hilfe nehmen.

Es ist heute noch schwerer als früher, über Malerei zu schreiben. Die bequemen alten Kategorien existieren kaum mehr. Welcher Künstler malt heute nur noch Historien oder Landschaften oder Porträts! Indes wovon soll man sonst ausgehen? Von der technischen Behandlung? Aber wie oft kommt es vor, dass ein Künstler von einer Technik zur anderen übergeht! Von der Scheidung in Idealisten, Naturalisten, Symbolisten u. s. w.? Aber wie verschwimmen hier die Begriffe! Ist der ein Naturalist, der die hässliche Natur malt, oder der, der die Natur brutal auffasst, oder endlich der, der nichts als die Natur geben will? Halten wir uns also an die alte Gruppierung, soweit sie uns nicht hinderlich ist.

Die *religiöse* Malerei nimmt bei weitem nicht mehr den Rang ein wie früher. Der Gebildete, welchen Standpunkt er auch einnehmen mag, hat meist nicht mehr das Verlangen, die heiligen Dinge versinnlicht zu sehen, und das Volk ist mit den fadesten Saint-Sulpicerien zu befriedigen. Der Künstler aber greift zu den religiösen Stoffen wohl öfter aus Ehrgeiz, sich mit den grossen Meistern zu messen, oder aus der Gewohnheit, die ihm von den regelmässig wiederkehrenden Preisaufgaben der Akademie her geblieben ist, als aus innerlichem Drange. Es ist noch nicht sehr lange her, dass ein neues Leben in dieses Gebiet der Malerei zu kommen schien. Die einen brachten eine sozialistische Tendenz in die Geschichten des Neuen Testamants; die anderen suchten durch ein jüdisch-orientalisches Lokalkolorit Aufsehen zu erregen; die dritten — und dies waren die besten — suchten sie neu zu beleben, indem sie ihnen statt des leicht zu fader Schönfärberei verführenden Idealgewandes ein schlichtes bäuerliches Gewand gaben. Alle diese Bewegungen sind in Frankreich sehr rasch vorübergegangen. Die Ehebrecherin und die Kreuzabnahme von Jean Béraud, die vor neun und acht Jahren Stürme des Unwillens entfesselten, erregen jetzt kaum mehr Neugierde. Béraud selbst hat in diesem Jahre das Brustbild eines dornengekrönten Christus im scharlachroten Gewande gemalt, das in nichts an seine früheren Extravaganzen, sondern eher an einen vlämischen Meister des 16. Jahrhunderts gemahnt. Henner's furchtbar naturalistischer toter Christus, Humbert's über dem Leichnam Christi weinende Magdalena, Carrière's grausiger Christus am Kreuz gehören zu den bemerkenswertesten religiösen Gemälden der letzten Jahre, keins von ihnen vermag uns aber im Innersten zu ergreifen. Dagnan-Bouveret's Jünger von Emmaus, die meines Wissens nach Amerika verkauft worden sind, stelle ich höher als sein jetzt wieder ausgestelltes Abendmahl. Alle Nebenfiguren auf jenem Bilde, die Jünger und die

den Fisch auftragende Dienerin, wie die Porträts des Künstlers, seiner Gattin und seiner Kinder, sind gross und tief aufgefasst, an der Christusgestalt ist der Künstler gescheitert. Vor allem aber hat er durch die grünlichgelbe Färbung die Wirkung seines Bildes stark beeinträchtigt. Jedenfalls steht das Werk hoch über der diesjährigen Consolatrix afflictorum, die mit ihrem süssen und ganz porträtmässigen Gesichte geradezu an Bouguereau erinnert. Es ist so billig, über den letzteren Meister, der einst seine Verdienste gehabt hat, herzufallen, aber dass wir die blitzsauberen Mädchen, die da als Engel um seine neue Madonna herumknieen und die wir gleich nebenan als Dienerinnen von Frau Venus wiederfinden, ernst nehmen sollen, ist doch zuviel verlangt. Ein paar jüngere Künstler haben in den letzten Jahren feinempfundene biblische Scenen dargestellt. Besonders erinnerlich ist mir die Predigt auf dem See Tiberias von Roger, eine feierliche Abendlandschaft, in deren grosse Linien die Christusgestalt im Kahne und die andächtig lauschende Menge trefflich hineinkomponiert waren. Dies Jahr hat sich Jacquot-Defrance ihnen mit einem Bilde, Jakob und Rahel, angeschlossen. Die Hirten sind gegen Abend mit ihren Herden um den Brunnen versammelt. Ein letzter Sonnenstrahl fällt auf die Köpfe der beiden jungen Leute, die sich wortlos die Hand gereicht haben. Etwas wirklich Patriarchalisches, wenn auch nicht im eigentlich biblischen Sinne, liegt über der ganz in graugelben Tönen gehaltenen Scene. Im Grunde genommen ist das eine Bild aber doch nur eine Landschaft mit Staffage, das andere nur eine Genrescene im biblischen Gewande, es sind keine Versuche, das Göttliche darzustellen. Das einzige wirklich gedankentiefe religiöse Werk der ganzen Jahrzehnt-Ausstellung ist der Christus in der Vorhölle von Léon Glaize. Ich verkenne seine Schwächen durchaus nicht, aber es sind Gestalten darin, die sich einem unauslöschlich ins Gedächtnis prägen.

Auch die Zahl der *historischen* Bilder nimmt von Jahr zu Jahr mehr ab. Und dies ist nicht zu beklagen. Das Geschichtsbild überhaupt zu verurteilen, wäre ebenso engherzig, wie den Dichtern zu verbieten, historische Dramen oder Romane zu schreiben. Aber es müsste den jungen Künstlern immer wieder vorgehalten werden, dass es das allerschwerste ist, ein geschichtliches Ereignis zugleich nach der archäologischen, der psychologischen und der malerischen Seite hin völlig auszuschöpfen. Selbst Delacroix, der, wie nicht nur seine Bilder, sondern auch seine Briefe beweisen, stets vom rein malerischen Interesse ausging, befriedigt uns nicht immer. Die allermeisten sogenannten Historien aber sind nichts weiter als gemalte Anekdoten oder Kostümbilder. Nach der jetzigen Ausstellung zu schliessen, scheint diese Gattung nur noch bei den Polen und Ungarn in Ehren zu stehen. In der französischen Abteilung wüsste ich von den ernst zu nehmenden Gemälden nur Roybet's Einbruch Karl's des Kühnen in Nesle zu nennen, der von einem sehr geschickten Piloty-Schüler gemalt sein könnte; aber auch er ist schon ein Decennium alt. Grossen Ruhm geniesst bei den Franzosen jetzt Tattegrain, dessen Einnahme von Saint-Quentin im Jahre 1557 letztes Jahr die Ehrenmedaille erhalten hat. Ein höchst interessantes Bild in der That! Welch eminentes Können steckt in dieser verzweifelten Menge, die zwischen den brennenden oder schon völlig eingeäscherten Häusern auf uns zustürzt; wie steht jede Figur auf ihrem Platze, wie trefflich ist die Scene durch das volle Morgenlicht, das über sie strömt, zusammengehalten! Und doch, ich kann mir nicht helfen, bleiben wir bei dieser ganzen Gräuelgeschichte im Grunde vollkommen gleichgültig. Warum lässt uns eine Zeitungsnotiz, dass zehntausend Chinesen Hungers gestorben sind, oft ganz kalt, während ein einziger dramatisch geschilderter Unglücksfall uns zu Thränen rühren kann? Ausserdem ist es eine merkwürdige Idee, den Bewohnern des friedlichen Städtchens Saint-Quentin, in dessen Besitze sich das Bild befindet, in einer so drastischen Weise die unglückseligste Seite ihrer Geschichte vor Augen zu stellen. Man schildert doch lieber die erhebenden Ereignisse der Vergangenheit, wie es Jean Paul Laurens in seinen prächtigen, jetzt erst vollendeten Malereien für das Pariser Stadthaus gethan hat. Das beste in der Decennale ausgestellte historische Bild ist Detaille's Übergabe von Hüningen aus dem Luxembourg, die aber schon eine Reihe Jahre alt ist. Dies gilt wohl auch von Robert-Fleury's Washington nach dem Friedenschlusse mit England. Eine Barke bringt den Staatsmann von Whitehall nach Paulus Hook; weit zurück am Ufer sehen wir die Offiziere, von denen er eben Abschied genommen hat. Es ist eines der wenigen Bilder, in denen ein wirklich bedeutender Versuch historischer Charakteristik gemacht worden ist. Prachtvoll ist die grünlichbraune Stimmung der weiten Seelandschaft.

Die besten historischen Bilder sind die zeitgeschichtlichen. Wieviel tiefer wirkt auf uns Delacroix' 28. Juli 1830 als seine Kreuzfahrer! Allerdings passieren nicht jeden Tag Barrikadenkämpfe. Der Empfang des Zarenpaares in der Akademie und die Begrüssung desselben durch die Ehrenjungfrauen bei der Grundsteinlegung der Alexanderbrücke sind keine erschütternden Ereignisse. Immerhin hätte wohl mehr aus ihnen gemacht werden können, als es durch Brouillet und Roll geschehen ist. Das Bild des ersteren ist im Grunde weiter nichts als eine Nebeneinanderstellung mehr oder minder geglückter Porträts, das des anderen eine farbig reizvolle Freilichtstudie. Von der Begeisterung, die damals in Paris herrschte und die allen, die sie mit erlebt haben, unvergesslich sein wird, ist in beide Bilder nichts übergegangen. Weit eindrucksvoller ist die Rückkehr nach der Parade bei Châlons von Detaille. Die Kunst, mit der ohne alle Kleinlichkeit im Detail der Eindruck ungeheurer Heeresmassen gegeben ist, und die prachtvolle Beleuchtung durch die nach einem langen Regentag endlich durchbrechende Sonne geben der Scene trotz der fast photographischen Treue etwas Episches. Wie hart in der Farbe ist dagegen desselben Künstlers Leichenfeier für Pasteur! Die

Kaiserkrönung Nikolaus II. von Gervex, von der in den letzten Jahren ungeheuer viel geredet worden ist und für die man im sibirischen Pavillon der Weltausstellung ein besonderes Eintrittsgeld bezahlen muss, bringt eine grosse Enttäuschung. Was hätte sich aus diesem Ereignisse machen lassen, das sich ja in einem noch viel grossartigeren Rahmen und mit viel mehr Pomp abgespielt hat, als die von David und Menzel gemalten ähnlichen Scenen! Das Bild ist als Diorama behandelt und aufgestellt. Wir sollen meinen, von einer Empore aus der Feier beizuwohnen, und um uns in dieser Meinung zu bestärken, werden uns auf einem sehr schlechten unsichtbaren Harmonium kirchliche Melodien vorgespielt. Also die allergewöhnlichste Sinnentäuschung, wie man sie eigentlich nur noch auf Jahrmärkten findet. Wie konnte sich ein ernsthafter Künstler dazu hergeben! Und umsomehr, da er von jedem geschickten Panoramenmaler weit übertroffen wird. Wenn die Täuschung nur vollkommen wäre! Aber die Geistlichen in ihrem gelben Ornat, die im Vordergrunde völlig plastisch aus dem Bilde heraustreten, sind ja viel zu gross, sehen ja ganz gespenstisch aus!

Religiösen und geschichtlichen Stoffen begegnen wir natürlich auch bei der *Monumentalmalerei*, die in Paris eine ganz beispiellose Ausdehnung gewonnen hat. Kein anderer Staat verwendet auch nur annähernd so bedeutende Summen auf die Ausschmückung seiner öffentlichen Gebäude. In der Zeit seit dem Kriege sind das Pantheon und eine ganze Anzahl Kirchen, das Rathaus und die Trauzimmer fast sämtlicher Mairien, die Oper und mehrere andere Theater, die Sorbonne und verschiedene höhere Schulen, endlich mehrere Museen, Bibliotheken und Ministerien mit Malereien ausgeschmückt worden. In die letzten beiden Jahre fallen die Malereien im Naturgeschichtlichen Museum, in der Opéra-Comique, dem neuen Bahnhof am Quai d'Orsay, der Trostkapelle in der rue Jean Goujon und einem Teile des Pantheons. Der Weltausstellung verdanken die Friese am grossen Kunstpalast, die Gemälde in der Festhalle und die Fresken an den Fassaden der Invaliden-Esplanade ihre Entstehung. Gewiss befinden sich darunter viele minderwertige Arbeiten, aber auch, wenn man nur die guten Werke zusammennimmt, erhält man eine wahrhaft imponierende Summe.

Wir können heute kein Werk der Monumentalmalerei betrachten, ohne dabei an ihren grossen Reformator Puvis de Chavannes zu denken. Es ist, als ob sein Schatten stets neben uns stände. Was bewundern wir an Puvis? Nach der malerischen Seite sein grosses Raumgefühl, seine Einfachheit und seine Kunst, sich in Linien und Farben der Stimmung des Saales, für den er malt, anzuschmiegen, nach der gedanklichen den energischen Bruch mit der Allegorie, die er durch Scenen aus dem Leben einer ausserzeitlichen, idealen Menschheit ersetzt, nach der Wirkung seine feierlich stimmende Ruhe und die unmittelbare Verständlickkeit seiner Vorwürfe. Sind die Lehren, die er nicht in Worten, sondern in Linien und Farben niederschrieb, beachtet und verstanden worden? Nicht von allen. Noch immer tauchen in den Salons Gemälde auf, in denen »der Friede dem Vaterlande den Wohlstand zuführt«, oder wie die mit Hilfe des allegorischen Wörterbuches zusammengesetzten Scenen sonst heissen, und noch immer giebt es Künstler, die einfach vergrösserte Tafelbilder an die Wand kleben und Farbenraketen in ihnen verpuffen. Schlimmer als Leute, die nichts verstehen, sind aber solche, die missverstehen, oder die nur das Räuspern und Spucken absehen. Eine Zeitlang wurden wir mit Bildern heimgesucht, die wohl die scharfen Umrisse und blassen Farben, sonst aber nichts vom Meister hatten. Nun jedenfalls hat dieser wenigstens einige würdige Nachfolger gefunden. Als der bedeutendste erscheint mir Henri Martin. Wie Unrecht hatten die, die sich nur an seine merkwürdige Malweise hielten und sie bespöttelten! Der Pointillismus, den andere benutzten, um Aufsehen zu erregen, diente ihm nur als Mittel, um seinen Schöpfungen grössere Leuchtkraft zu verleihen. Im grossen Raum verschwinden seine Pünktchen übrigens ganz. Die der Legende entlehnten Malereien für das Kapitol zu Toulouse müssen an Ort und Stelle prachtvoll wirken. Wir bringen als Abbildung ein Tafelbild, das aber ganz monumental gedacht ist. Der Künstler nennt es Sérénité, die heitere Stunde (im Sinne der prachtvollen Strophe Nietzsche's: Heiterkeit, güldene komm). Ein lichter Wald, dessen hohe Stämme in den Strahlen einer milden Nachmittagssonne erglühen. Selige Männer und Frauen in idealen weissen Gewändern sitzen und stehen umher, einige in träumerisches Sinnen versunken, andere ihre Gedanken austauschend, wieder andere zwei sanft entschwebenden Gestalten, wohl der Musik und der Poesie, in staunendem Entzücken nachblickend. Alles leuchtet, aber in sanft gedämpftem Lichte, alles ist Stimmung.

Was je schwer war,
Sank in blaue Vergessenheit.

Dies Jahr hat sich nun auch Ferdinand Humbert als ein echter Erbe Puvis'schen Geistes enthüllt. Vielleicht kann man einige Einwände gegen seine soeben vollendeten Malereien im Pantheon geltend machen. Vielleicht ist er noch nicht einfach genug, sucht er noch zu sehr nach farbigen Effekten, und vielleicht lässt er sich umgekehrt von dem Meister im Einzelnen zu sehr beeinflussen. Jedenfalls kommen sie der Jugend und dem Alter der heiligen Genoveva am nächsten, stimmen sie mehr als alle sonstigen zum Raume, üben sie den grössten poetischen Zauber aus. Humbert hat in vier grösseren und vier kleineren Kompositionen die Ideen darstellen wollen, die das Leben des Menschen am stärksten bestimmen. Das Kostüm erinnert leicht an die gallische Vorzeit, ist aber doch zu allgemein gehalten, um archäologische Gedanken zu erwecken. Gegen Abend sinken Schiffer, die im Begriff sind aufs Meer hinauszufahren, mit ihren am Ufer zurückbleibenden Angehörigen auf die Kniee oder beugen das Haupt, um den Beistand der himmlischen Mächte für eine glückliche Heimkehr zu erflehen. Oben trösten Engel eine an der Leiche

ihres Kindes weinende Mutter, sie zum Himmel weisend, wo sie es dereinst wiedersehen wird. — In einem Obstgarten sammeln ein Knabe und ein junges Mädchen die Früchte vom Baume. Vor ihnen melkt die Mutter eine Ziege. Der weisshaarige Grossvater aber sitzt auf einer Bank, das jüngste Enkelkind auf dem Schosse, das von dem Schwesterchen zärtlich umarmt wird. Oben besuchen Frau und Kind den rüstigen Mann bei der Feldarbeit. — In eisiger Winternacht rufen reitende Trompeter die Mannen zum Kampfe fürs Vaterland. Blutenden Herzens, aber entschlossen reisst sich der Mann aus den Armen der weinenden Gattin und des Söhnchens. — In einer von der Pest heimgesuchten Stadt tritt eine edle Frau

fortior exemplo est femina saepe viris

in ein Haus, die Kranken zu pflegen und zu trösten. Oben reicht eine andere weibliche Gestalt dem Kinde einer Armen die eigene Brust. Das Kraft und Trost spendende Gebet, das Familienglück, das durch die Arbeit gewährleistet wird, die Vaterlandsliebe und die Nächstenliebe sind also die Themata dieser Bilder. Ich habe das dritte obere Bild absichtlich unerwähnt gelassen, es ist das einzige nicht sofort verständliche. Eine Frau (die Göttin der Gerechtigkeit?) hat ein Verbrechen gesühnt und empfängt den Dank der Witwen und Waisen und einen Lorbeerkranz vom Genius des Vaterlandes (?).

Ganz anderer Art war die Aufgabe, die Fernand Cormon für die Ausschmückung eines Saales des Naturgeschichtlichen Museums gestellt worden war. Hier handelte es sich nicht darum, allgemein menschliche Ideen zu versinnlichen, sondern eine belehrende Ergänzung zu den Sammlungen zu geben. Der Künstler hat das Leben der Menschen in den vorgeschichtlichen Zeitaltern, der Eiszeit, der Steinzeit, der Bronzezeit u. s. w. zu veranschaulichen gesucht. Wie sehr er dafür geeignet war, bewies sein berühmter Kain im Luxembourg, der die Wildheit des Urmenschen mit einer erstaunlichen Kenntnis des menschlichen Körpers in packender Weise darstellt. Die Bilder erfüllen nicht nur ihren Zweck in dramatisch fesselnder Form, sondern sind in der ungemein charakteristischen Auffassung des Nackten und im Ausdruck wahre Meisterwerke. Von den diesjährigen Malereien Cormon's sind mir diejenigen in der grossen Festhalle der Ausstellung (Elektrizität, Mechanik und Ingenieurwesen) die liebsten. Ganz andere Ziele als der eigentliche Monumentalmaler verfolgt auch der Dekorateur eines Privatzimmers. Hier hat Besnard vor zwei Jahren mit einem von Genien belebten Sternenhimmel als Plafond und farbensprühenden Darstellungen der Jahreszeiten als Thürfeldern ganz Vorzügliches geleistet. Grossgeschaute dekorative Landschaften haben in der letzten Zeit insbesondere Lagarde und Lerolle geschaffen. Auch bei ihnen ist der Einfluss von Puvis de Chavannes deutlich erkennbar.



Sérénite. Gemälde von Henri Martin.

Von den Malereien in der neuen Opéra-Comique, an denen so verschieden gerichtete Künstler wie Luc

Olivier Merson, Benjamin Constant, Maignan, Flameng, Toudouze u. a. mitgewirkt haben, erscheint diejenige Raphael Collins' als die gelungenste. Nicht als ob die Idee, zwei weibliche Gestalten einem träumerischen Tondichter seine Werke eingeben zu lassen, neu oder geistreich wäre, aber sie ist sehr poetisch und in in ganz breiten Flächen unvermittelt nebeneinander gesetzt. Einzelne Köpfe sind wundervoll, aber das Ganze befremdet mehr als dass es ergreift.

Früher galt es vielfach als ein Kriterium für die



Wandgemälde im Naturgeschichtlichen Museum zu Paris. Von Fernand Cormon.

einem lichtgelben, dem Raume sich glücklichst anschmiegenden Kolorit durchgeführt.

Wenigstens erwähnt sei ein merkwürdiger Versuch des berühmten Illustrators Boutet de Mouvel. Er hat sich bei einem grossen Gemälde des Empfangs der Jungfrau von Orléans für Domrémy, das bereits vor zwei Jahren ausgestellt war, an den Stil der alten Miniaturen angeschlossen, auf Perspektive fast ganz verzichtet und seine ziemlich bunten Farben

Malerei einer Epoche, wie sie das *Nackte* zu behanhandeln wisse. Danach befände sich die heutige französische Kunst sehr im Nachteile nicht nur gegen frühere grosse Epochen, sondern sogar gegen die Kunst des zweiten Kaiserreichs, unter dem Baudry seine Dekorationen für die Oper schuf, Cabanel und Delaunay wirkten und Henner und Lefèbvre ihre ersten schönen Werke malten. Am Können fehlt es freilich nicht, wohl aber an der grossen Auffassung.

Die meisten nackten weiblichen Gestalten sind nur auf den Sinnenreiz berechnete Werke, aus denen man schon von weitem das geschminkte und parfümierte Modell herausspürt. Die Titania mit dem Esel von Gervais, die mehr an die berühmten Pariser Künstlerbälle als an Shakespeare gemahnt, und die Quelle von Courtois, bei der der Kopf ebenso porträtähnlich ist wie der Körper, sind besonders hervortretende Beispiele. Gute Ausnahmen bilden Collin's tanzende Mädchen am Meeresstrande, Robert-Fleury's trefflich gezeichnete Leda und die Bilder von A. Berton abheben. Nur Fantin-Latour in seinen Lithographien erzielt ähnliche Wirkungen.

Im diesjährigen Salon glaubte ich bei einigen jüngeren Künstlern eine verheissungsvolle Wandlung des Geschmacks bemerkt zu haben. Aber von den beiden besten ist der eine, Levêque, dessen höchst interessante Kompositionen, die Ernte des Todes, Aufmerksamkeit verdienen, Belgier, und der andere, Moulin, Grand-Prix in Rom. Wer weiss, ober er, zurückgekehrt, sich den Pariser Einflüssen zu entziehen vermag. Immerhin sei auf die kraftvoll indi-



Wandgemälde in der neuen komischen Oper in Paris. Von Raphael Colin.

und Bréauté. Wirklich bedeutend sind aber eigentlich nur die nackten Gestalten des alten Henner. Etwas Konventionelles ist ja in seinen Bildern, es ist immer dasselbe Modell mit denselben roten Haaren, das er malt; aber welche Poesie ist in diesem sammetweichen, in der Dämmerung leuchtenden, von leichten Lüften umspielten Fleische! Auf der Ausstellung befindet sich eins seiner schönsten Bilder, das er Ekloge nennt. Eine Nymphe sitzt, Flöte blasend, auf weichem Waldboden, die andere lauscht ihr, lässig an ein altes Gemäuer gelehnt. Die Sonne ist längst hinunter, tiefgrün ist die Farbe des Laubes, von dem sich die zarten weissen Gestalten viduellen Gestalten seines Sündenfalls hingewiesen. Im allgemeinen aber ist die Ausbeute, wie man sieht, gering.

Dagegen ist das *Porträt* von jeher die stärkste Seite der französischen Kunst gewesen und immer geblieben. Welche stolze Reihe von Bildnismalern von Rigaud und Largillière über de La Tour und Nattier, über David, Prud'hon und Gérard bis zu Ingres! Unter den lebenden Meistern gilt immer noch Bonnat als der bedeutendste, und die in der Centennale ausgestellten Werke, insbesondere die prachtvolle Schauspielerin Pasca vom Jahre 1874, lassen diesen Ruhm als völlig gerechtfertigt erscheinen. In der allerletzten Zeit ist der Sechsundsechzigjährige aller-

dings ein wenig hart, fast rauh geworden. Ein unfehlbarer Zeichner, dessen Porträts aber selten eine gewisse sachliche Nüchternheit überwinden, ist Lefèbvre. Charaktervoller und lebendiger ist Jean Paul Laurens, der schon genannte berühmte Historienmaler. Carolus-Duran hat sehr nachgelassen, seitdem er zum Modemaler der Amerikaner geworden ist; wie schal wirken seine heutigen Bildnisse, wenn man sie mit den Werken vergleicht, die er vor dreissig Jahren unter dem Einflusse Courbets malte! Das Gleiche gilt für Courtois. Wie kann derselbe Künstler, der vor neun Jahren das prachtvolle Bildnis einer rothaarigen Dame schuf, jetzt so süssliche Bilder malen, und vor allem, wie kann er sie mit jenem zugleich ausstellen? Ist es nicht, als riefe er uns zu: Seht, so etwas habe ich früher gekonnt, und so hat mich der Erfolg verdorben? Sind diese Männer, »die in der Frühe auf tapferen Füssen hinausliefen«, nur müde und bequem geworden, oder glauben sie wirklich jetzt Besseres zu leisten? Dagnan-Bouveret hat sich bisher auf der Höhe gehalten, doch muss man nach seinen letzten Leistungen auf anderen Gebieten Befürchtungen hegen. Sein letztes Porträt — eine junge Dame in schwarzem Kleide auf einem gelben Sofa — streift hart an die Grenze des Elegant-Süsslichen. Hoffentlich bleibt Benjamin Constant, dessen Stern noch immer im Aufsteigen begriffen ist, vor diesem Schicksal bewahrt. Bis jetzt bezeichnete noch fast jedes Porträt bei ihm einen Fortschritt. Er zeichnet ebenso tadellos wie Lefèbvre, charakterisiert trefflich und besitzt einen vornehmen und eigenartigen koloristischen Geschmack. Von seinen letzten Werken möchte ich dem ganz in braunen Tönen gehaltenen Doppelbildnis seiner beiden Söhne, von denen ihm der eine inzwischen durch einen plötzlichen Tod geraubt worden ist, die Palme zuerkennen. Vornehmheit und Intimität sind hier in glücklichster Weise gepaart.[1]) Ausserordentlich wirkungsvoll ist auch das Bildnis der Königin von England. Im langschleppigen schwarzen Gewande, mit dem breiten blauen Ordensbande, die Krone auf dem Haupte, einen Fächer in der Rechten, sitzt sie in statuenhafter Ruhe auf dem Thron. Etwas Feierliches, Ergreifendes, fast Über-



Die letzten Blumen. Gemälde von Ridel. Salon 1900. Nach einer Photogr. von Neurdein frères in Paris.

1) Wir werden das Bild im nächsten Hefte in Heliogravüre bringen.

irdisches liegt auf der Gestalt der greisen Majestät, über die sich ein goldgelbes Licht ergiesst. Es ist, als hörte man das God save the Queen erklingen, unwillkürlich greift man nach dem Hute. Auch Marcel Baschet bewegt sich in aufsteigender Linie. Von seinen älteren Porträts ist mir das des Komponisten Ambroise Thomas das liebste. Im vorigen Jahre hat er ein grosses Familienbildnis ausgestellt, das vielleicht noch nicht alle Anforderungen erfüllt, aber über die meisten derartigen Versuche hoch hinausragt. Schliessen sich alle diese Künstler an die französische Überlieferung an, so holen sich einige andere bei den grossen Engländern vom Anfang des Jahrhunderts, die, nebenbei gesagt, in dem englischen Hause der Ausstellung wundervoll vertreten sind, ihre Anregung, so vor allem Jacques Blanche und Ferdinand Humbert. Blanche hat u. a. seine famose Familie des Malers Thaulow ausgestellt. Sein neuestes Werk ist das frische Porträt eines Gutsherrnsöhnleins, das mit der Reitpeitsche in der Hand an einer grünen Bank in weiter Parklandschaft lehnt. Humbert, den wir bereits als Monumentalmaler gewürdigt haben und dessen Damenbildnisse seit langem in hohem Ansehen stehen, hat im diesjährigen Salon mit dem wundervollen Doppelbildnis eines Knaben und eines Mädchens die Ehrenmedaille errungen. Auch hier finden wir die grüne Gartenbank und die Parklandschaft. Die etwa vierzehnjährige Schwester, in kurzem grauem Kleide mit mattgelber Schärpe, sitzt auf der Bank, der etwas jüngere Bruder steht im braunen Sammetanzug und weissen Umlegekragen neben ihr. Etwas von der unbeschreiblichen Vornehmheit, die Gainsborough eigen ist, spricht aus dem Bilde. Noch schlichter und intimer sind die Porträts, die einige jüngere Künstler, wie Ménard und Simon, die wir an anderer Stelle wiederfinden werden, ausgestellt haben. Simon ist breiter, grosszügiger, freier, malerisch interessanter, und doch kein geringerer Psycholog als sein Freund, bei dem alles Virtuosenhafte hinter dem Wunsche zurücktritt, das innere Wesen eines Freundes zum Ausdruck zu bringen. Porträts sind wohl auch die jungen Mädchen von Ridel, die an einem stillen Herbstabend im Kahn dahingleiten. Wie wundervoll sind diese duftigen, wallenden Kleider gegeben, mit welcher Liebe sind diese feinen Hände gemalt! Es lässt sich kein grösserer Gegensatz denken als zwischen diesen diskreten Porträts und denen eines Gandara, dessen Damen die verkörperte Eleganz sind, oder eines Besnard, dem auch das menschliche Antlitz in erster Linie ein Farbenproblem ist. Und doch kann man auch an diesen Werken seine Freude haben. Haben Gandara's Modedamen keine Seele, nun so kann ihnen der Künstler auch keine geben. Als rein malerische Vorwürfe sind diese schlangenhaften Frauenkörper mit den zierlichen Händen und Füssen und den gemalten Gesichtern in ihren rauschenden Seidenkleidern höchst interessant. Und wie prachtvoll hält Besnard trotz seiner kühnen impressionistischen, scheinbar nachlässigen Malweise die Charaktere fest. In dem grossen Porträt der Frau Réjane ist freilich nur



Knaben-Porträt. Von Jacques Blanche.

die eine Seite des Wesens der grossen Komödiantin — le côté canaille, wie die Franzosen sagen — festgehalten, und es lässt sich darüber streiten, ob es die wichtigste ist. Wer die Künstlerin aber einmal in einer solchen Rolle gesehen hat, wird von der Wahrheit des Bildes frappiert sein. Dieser Ausdruck des Mundes fasst einen ganzen Charakter in sich. Allerdings ist mir des grossen und vielseitigen Raffaëlli Auffassung noch lieber. Kein anderer vereinigt so wie er impressionistisches Können mit Wahrheit, Tiefe und Intimität. Es war eine Überraschung für alle, als der Meister vor zwei Jahren mit dem Bildnis seiner Tochter hervortrat. Das Bild ist weiss in weiss gemalt, nur auf dem Fächer, dem Sofa, dem Teppich finden wir einige ganz leicht aufgesetzte bunte Striche. Der Eindruck jugendlicher Anmut und Unschuld liess sich nicht schöner erreichen.

Die *impressionistische* Schule, mit der sich diese beiden Meister mehrfach berühren, ist, wie wir sahen, auf der Jahrzehntausstellung nicht vertreten. Da aber ihre Bilder in den unmittelbar anstossenden letzten Sälen der Jahrhundertausstellung hängen, ist der Vergleich nicht schwer gemacht. Vielleicht haben ihre Meister nicht Unrecht gehabt, sich nicht zu beteiligen, ihre besten und charakteristischsten Werke gehören einer früheren Epoche an. Sind sie selbst also schon mehr als historische Grössen zu betrachten, so müssen wir doch auf ihre Einwirkung auf die jüngere Generation kurz eingehen.

I. V. Raffaelli. Porträt der Tochter des Künstlers.

Es muss immer wieder darauf hingewiesen werden, dass Freilichtmalerei und Impressionismus nicht nur nicht dasselbe sind, sondern auch nicht Hand in Hand zu gehen brauchen. Der Freilichtmaler will im Gegensatz zum sogenannten Ateliertton die Gegenstände in den Farben geben, wie er sie mit unbefangenem Auge in der Natur erblickt hat. Natürlich bevorzugt er den hellen sonnigen Tag, um sich seiner Freude an ganz lichten Tönen hingeben zu können. Die Ermordung des Kaisers Geta von Rochegrosse, die wohl von einem deutschen Museum erworben worden ist, ist eine echte Freilichtmalerei, der Raum ist vom hellsten Tageslicht durchflutet. Und doch ist es eine Historienmalerei im alten Stile, aller Nachdruck liegt auf dem Schauerlichen der Scene, das stoffliche überwiegt weit das malerische Interesse. Gervex stellte im vorigen Jahre eine Scene auf einem Dampfboot aus, die in ihrer gewissenhaften Ausführung der einzelnen Figürchen, in ihrer Freude am Anekdotischen ganz an die Genrebilder im alten Sinne erinnerte und sich nur durch das blendende Sonnenlicht auszeichnete. Der glänzendste Vertreter dieser Richtung ist Roll. Welche Freude an Luft und Licht und Sonne spricht aus

seinen Bildern, wie rieseln bei ihm die Sonnenstrahlen auf die Rücken seiner Kühe, auf die Arme und Busen seiner Bauerndirnen hernieder! Aber auch ihm ist das Freilicht nur Mittel zum Zweck, die Hauptsache ist ihm die Schilderung derbsinnlichen ländlichen Lebens. Eine allgemeine Sehnsucht nach Helligkeit ging in den 80er Jahren durch die Kunst, die Einflüsse der neuen Malweise lassen sich bis tief hinein in die akademischen Reihen, bis in Lefèbvre's »Lady Godiva« verfolgen. Dem konsequenten Impressionisten ist es dagegen nur um den farbigen Schein zu thun. Er will die Natur so darstellen, wie sie sich ohne jedes stoffliche Interesse dem Auge darbietet, und zwar dem flüchtig hinblickenden Auge. Denn verweilt der Blick länger auf einem Gegenstande, so wird er in seinem eigentümlichen Charakter aus der Umgebung heraustreten. Für den Impressionisten aber hat das menschliche Gesicht keine grössere Bedeutung als ein Buch oder eine Blume, die menschliche Figur ist ihm nur ein Farbenfleck in der Landschaft. Selbstverständlich kann er für seine Bilder nun ebensogut Bergarbeiter beim Grubenlicht oder Tänzerinnen beim Lampenscheine wie eine Gartengesellschaft wählen. Dass die meisten Impressionisten die Freilichtbewegung mitmachten oder zugleich deren Führer waren, hat eigentlich nichts mit ihrer Naturauffassung zu thun, war aber sehr erklärlich. Es scheint, als ob Monet die letzten Folgerungen fast noch früher gezogen habe als Manet. Bei Durand-Ruel hängt jetzt ein sehr merkwürdiges Bild von jenem aus dem Jahre 1866, ein Picknick im Walde. Ein paar Frauen sitzen mit ihren weit ausgebreiteten Krinolinen neben oder auf dem Tischtuch, ein Mann liegt an der Erde, einer lehnt an einem Baume, andere Männer und Frauen stehen umher. Breite Lichtflecke fallen durch das Laub der Bäume auf die Figuren und den Waldboden. Das Bild ist wirklich weiter nichts als eine amüsante Zusammenstellung von Farbenflecken. Es ist nun höchst interessant zu verfolgen, wie verschiedene Wege der Impressionismus im Laufe der Zeit zurückgelegt hat. Der Führer der einen Richtung war Monet. In seinen letzten Bildern ist ihm das landschaftliche Motiv ganz aus den Händen geglitten, alles löst sich in ein farbiges Geflimmer auf. Er will nur noch die Luft und das Licht an sich malen. Ich glaube, dass diese Richtung sich ausgelebt hat. Sisley ist tot, Renoir und Pissarro sagen uns nichts Neues mehr, ihre Nachahmer sind uns mit wenigen Ausnahmen, wie Lebourg, unausstehlich. Die Neoimpressionisten, die eine Zeitlang ein gewisses Aufsehen machten, haben sie mit ihrer Pedanterie ad absurdum geführt. Viel mehr Zukunft scheint mir die andere Richtung zu haben, an deren Spitze der vielbewunderte und vielgeschmähte Degas steht. Je weiter dieser ging, desto mehr verzichtete er auf alle Effekte, desto mehr wollte er durch einfache Zusammenstellungen von Linien und Farbenflächen wirken. Der Umriss eines menschlichen Körpers vor einem Vorhang, das ist oft der ganze lineare Vorwurf seiner Pastelle, braune, rote, graue Flächen stehen ruhig nebeneinander. Neben ihm steht vor allem Cézanne mit seinen kraftvollen oft eindrucksvollen Landschaften und seinen meisterlichen Stillleben. Von den jüngeren seien Gauguin, Maurice Denis, Bonnard und Vuillard genannt. Ich behaupte nicht, dass diese grosse Meister sind, ja es will mir fast scheinen, als ob sie nicht recht vorwärts kämen. Aber Beachtung verdienen sie, denn es zeigt sich hier eine ganz eigentümliche neue dekorative Kunst. Ob es besser wäre, dass diese auf Teppiche und Stickereivorlagen, Entwürfe für die Keramik u. s. w. sich beschränkte, sei dahingestellt. Die höchsten Ziele der Malerei liegen jedenfalls nicht in blossen Farben- und Linienwirkungen, sondern in der Darstellung der Natur und des Lebens, des Charakters und der Seele des Menschen.

(Fortsetzung folgt.)

EINIGES ÜBER DIE GOYA-AUSSTELLUNG MADRID IM MAI 1900

VON A. SCHULZE-BERGE.

VOR der alten Kathedrale Madrids, in der engen Strasse von Toledo, durch welche einst täglich Velazquez seinen Weg nach dem Alcazar, dem Schloss der Könige Spaniens, nahm, bewegte sich am 11. Mai dieses Jahres ein prächtiger Leichenzug mit allem Pomp des vorigen Jahrhunderts. Es waren vier Geistesheroen Spaniens, die vor langen Jahren auf fremder Erde verstorben, hier ihren letzten feierlichen Einzug, ihren Auszug hielten. Goya, Goya, ging es von Mund zu Mund. Er war der Grösste unter ihnen. An sechzig Jahre ruhte er unter einem schlichten Denkmal in Bordeaux, wohin er sich während seiner letzten Lebensjahre der Gesundheit wegen zurückgezogen.

Acht mächtige Rappen im reichsten Federschmuck zogen je einen der blumenbedeckten Särge. Goldstrotzende Diener in Allongeperücke zu beiden Seiten trugen hohe Palmenwedel. Es drängten sich die Künstler, die Litteraten, die Militärs und was nur an hohen Würdenträgern Madrid beherbergt, herzu, ihnen zum Kirchhof San Isidro das Geleit zu geben.



Doña Antonia Zarate. Von Goya.

Und nun reiht sich würdig an die Ehrenbezeugungen eine Ausstellung von Werken Goya's, meist aus Privatbesitz, die einen eigenen Einblick gewährt in diese seltsame Künstlernatur.

Was kennt man in Deutschland, was kannte ich wenigstens bisher von ihm — kaum viel mehr als seinen Namen und einige seiner Radierungen.[1]) Und hier sehen wir aus dem trockenen Zopf des vorigen Jahrhunderts eine Persönlichkeit sich losringen, zwar unglaublich verschiedenwertig in seinen Werken, doch voll urkräftigen Wachstums, und zwar eines künstlerischen Wachstums bis in sein letztes, sein dreiundachtzigstes Lebensjahr hinein.

Die Ausstellung ist so wenig chronologisch geordnet, wie die Rembrandtausstellung zu Amsterdam vor zwei Jahren. Und es wird bei manchen Sachen auch schwer sein, genaue Daten festzulegen. Aber da Goya Realist ist, insofern er die eigene Zeit malt, wiederspiegelt, was er in ihr gesehen und beobachtet hat, ja ihrem fortschreitenden Wechsel folgt, so ist es leicht möglich, seiner Entwicklung nachzugehen, für die schon die Wandlung der Mode ganz bestimmte Anhaltspunkte giebt. Da sehen wir Porträts im Kostüm der Zeit von 1770 bis zu 1829, also einen Zeitraum von sechzig Jahren umspannend. Die früheren ohne Datum, manche trocken, einige sogar leer — verraten aber gewöhnlich an irgend einem Fleck den Sinn für Charakteristik, sowie für einfache grosse Behandlung des Stofflichen.

Eine interessante Arbeit aus früher Zeit ist der charakteristische Kopf der 13jährigen Feliciane Bayeu, wohl einer Verwandten seiner Frau. Äusserst kräftige Modellierung mit relativ leichten Tonwerten erreicht.

Bemerkenswert, wenn auch nicht ohne weiteres einwandfrei, ist ein Gruppenbild, das lebensgrosse Porträt des Conde Floridablancas. Goya hat sich hierbei augenscheinlich Beleuchtungsprobleme gestellt, die, wenn sie Velazquez auch auf das Vollkommenste anderthalb Jahrhundert vorher gelöst hatte, doch im

1) Vergl. den Aufsatz über Goya im Jahrgang 1875 dieser Zeitschrift.



Der blinde Onkel Paquete. Von Goya.

Sinn und Geschmack seiner Zeit gar nicht lagen. Die hohe Figur des Conde in weisser Perücke, langer, weisser Weste, mit goldgesticktem, scharlachroten Rock und Kniehosen steht im Licht, das Gesicht dem Beschauer voll zugewandt. Mit grossen blauen Augen schaut er aus dem Bild. Hinter ihm steht sein Diener im Halbton, während von der dunklen Wand ganz leise ein Ahnenbild aus goldenem Rahmen auf die Gruppe schaut, zu der von vorn seitlich Goya tritt, dem Conde selbst ein Bild zu überreichen. Seine kleine Figur ganz im Schatten zeigt nur den Profilkopf, als tonige Silhouette sich lösend.

Einer feinen Charakteristik ist er auch in seinen Händen fähig, wie das Porträt des D. José de Zambrano, das des Dibujante und andere bekunden.

In diese frühe Epoche seiner Thätigkeit fallen eine Reihe kleinerer und grösserer Bilder, die auf hellem landschaftlichen Hintergrund Gruppen fröhlich beschäftigter oder feiernder Menschenkinder bringen, bald tanzend, bald musizierend; hier Blindekuh, dort Ball spielend; oder im Freien lagernd bei Picknick und anderer Kurzweil. Auch tragische und selbst blutige Momente fehlen nicht, wie ein Unfall auf der Reise oder ein romantischer Überfall durch Räuber. Es sind dieselben Motive, wie er sie als Vorbilder zu den Tapisserien der Gobelinwebereien des Königs liefert, die jetzt im Pradomuseum einen breiten Raum einnehmen. Man darf diesen Bildern wohl vorwerfen, dass ihnen noch nicht ganz der unserm modernen Empfinden unerlässliche Zusammenklang zwischen Figuren und athmosphärischer Luft eigen ist; wie denn überhaupt Goya's Fonds, seine Hintergründe auch bei den Porträts nach dieser Seite hin des öfteren nicht befriedigen.

Das Motiv des Stierkampfes beschäftigt ihn ebenfalls lebhaft in dieser frühen Zeit. Als junger Zwanziger, heisst es von ihm, ist ihm durch ungebundenes Leben voll kleiner Händel und Abenteuer der Boden in Madrid zu heiss geworden und er beschliesst nach Italien zu ziehen. Ganz mittellos macht er sich auf den Weg, gesellt sich unterwegs zu einem Trupp Stierkämpfer, und wandert mit ihnen, vielleicht gelegentlich auch als einer der ihren, von Ort zu Ort bis zum Mittelmeer. Auf dieser Fahrt sind jedenfalls die nachhaltigen Eindrücke zu suchen, die sich in seinen vielen darauf bezüglichen Bildern und Radierungen wiederspiegeln. Das schönste hier ausgestellte, in Komposition und Farbe höchst befriedigend, gehört freilich einer viel späteren Zeit an. Dies kleine Bild, im Besitz des Marques de Baroja, ist gemalt zu Paris 1824, also im 79. Jahre seines Lebens.

Mit den Perücken schwindet mehr und mehr die trockene Malweise aus seinen Bildern und entwickelt sich zu Anfang dieses Jahrhunderts zu grosser Freiheit der Behandlung und zugleich zu immer vornehmerem Tongefühl.

Man nennt Goya ein Naturtalent ohne wissenschaftliche Schulung und wirft ihm seine mangelhafte Zeichnung vor; und wirklich vor manchen anatomisch unmöglichen Händen und Armen seiner Damen steht man verblüfft. Wie kann jemand, der zu anderer Zeit über die feinste Nüancierung im Bau einer Hand gebietet, solche formlose Gliedmassen auf der Leinwand nur zu sehen ertragen? Seiner Kraftnatur, kühn



Stierkampf. Von Goya.

und kapriciös, eigenwillig und widerspenstig, fehlt, namentlich in den ersten Jahrzehnten des Schaffens, jenes Gleichgewicht, das Beanlagung oder Erziehung glücklicheren Naturen verliehen. So erkennen wir oft seine Ungeduld mit dem ungeschickten oder nicht konvenierenden Modell und empfinden seine Langeweile dem ihm uninteressanten Porträtauftrag gegenüber. Aber ist es nicht um so bewunderungswürdiger, wie eine so schwer zu zügelnde Natur von Jahr zu Jahr mehr die Schlacken abwirft und im höchsten Alter immer untadeligere Kunstwerke schafft.

Einer schier zahllosen Reihe malerischer Skizzen, Studien, Entwürfe jeden Inhalts begegnen wir, die Zeugnis geben von unermüdlicher Schaffenslust uud fruchtbarer Einbildungskraft. Da ist eine nächtliche Scene — vor einem Zelt eine Gruppe Überfallener, darunter ein Weib, das mit krampfhafter Bewegung ein nacktes Kind ergreift und den drohenden Schüssen zu entfliehen sucht; oder Pestkranke in niedrig gewölbtem Raum; Banditen in der Felshöhle; Geisteskranke, Kirchenscenen, oder eine Prozession, welche eben die Höhe eines Hügels übersteigt. Allemal ist der Moment interessant gefasst, sei es durch Bewegung, durch Gruppenbildung oder durch Farbstimmung. Wie er das Licht zusammenfasst und in vornehmen Halbtönen ausklingen lässt!



Die Prozession. Von Goya.

Die Porträts gewinnen durch die malerischen Qualitäten ebenfalls höhere Bedeutung. Ein liebliches Frauenporträt, Typus einer zart schönen Spanierin, im Besitz der Familie Zarate, hat zeichnerische Mängel, doch kann sich keiner dem Liebreiz der Auffassung entziehen. Eine Urenkelin soll, demselben sprechend ähnlich, heute noch zu Madrid im Familienpalast dem Besucher entgegentreten.

Ein durchaus anders behandeltes, feines Porträt ist das des Dichters Moratin, eines intimen Freundes Goyas, der in einer Reihe Briefe uns über mehrere Eigentümlichkeiten Goya's orientiert. So sagt er an einer Stelle: »Goya ist recht eigenwillig, er malt que se las pelâ«, etwa unser: »was das Zeug halten will«, »ohne je korrigieren zu wollen, was er einmal hingesetzt hat«. Dieses Porträt ist ausserordentlich fein in Farbstimmung: grau, gelb und ein Hauch von blau; fein in der Wiedergabe jenes empfindsamen Dichtertypus zu Anfang des Jahrhunderts, welcher doch zugleich edler Energie nicht ermangelt. Viel Verwandtschaft haben dieser Kopf und noch eine ganze Reihe ausdrucksvoller schöner Porträts mit den vornehmen Werken englischer Schule um dieselbe Zeit. Klar im Ausdruck, in schlichter, breiter Technik wirkt das Bildnis des Jesuitenpaters Llorente, des Verfassers der Inquisitionsgeschichte. Wir finden in ihm weniger den Jesuiten, als vielmehr einen wohlwollenden Forscher — wie denn von spanischer Seite aus auch erzählt wird, er habe »die Geschichte mit Unparteilichkeit und Sorge geschrieben«.

Hervorgehoben sei noch ein Studienkopf, ein volkstümlicher Blinder, von der Treppe San Felipe,



Jesuitenpater Llorente. Von Goya.

»Onkel Paquete«, der an die derbe Kraft der alten Holländer gemahnt; in seiner Realistik eine koloristische Leistung interessantester Art.

Hieran schliessen sich unter No. 8 und 9 des Katalogs die bekleidete und unbekleidete Maja, der Akademie Fernandez angehörend. Es ist beidemale dieselbe Persönlichkeit, man sagt eine desqueza d'Alba, zuerst als vollendeter Akt gemalt, auf einen Divan gestreckt, die Arme unter den Kopf hinauf gezogen. Dann in der absolut gleichen Attitüde, in weissem Gewand mit goldgelbem Bolerojäckchen und rötlichem Gürtel. Von der bekleideten wird behauptet, sie sei in zwei bis drei Stunden geschaffen, um den erzürnten Gatten über das zuerst gemalte Bild zu täuschen. In Erstaunen setzt bei einer Vergleichung die fabelhafte Übereinstimmung in den Werten. Hier wenigstens muss Goya den anatomischen Bau geradezu im Handgelenk gehabt haben, so greifbar ruht derselbe Körper unter der Gewandung, und so am richtigen Platz wirkt jede Falte. Der Farbenschmelz dieser eiligen Arbeit wird von vielen der durchstudierten vorgezogen.

Ein anderes Bild, genannt Majas al Balcon. Malerisch im getönten weissen Kleid, von Spitzenmantillen das Haupt eingerahmt, schauen sie gespannt aus dem Bild heraus auf eine Scene, die sich unten abspielt. Aus dem Dunkel hinter ihnen tauchen, von Dreimaster und langem braunem Mantel fast verhüllt, zwei Männerköpfe. Ein kräftig empfundenes Werk.

Noch zwei kleine Tafeln seien erwähnt. In einfach grosser Behandlung »El Sueño« schlafend, ein idealer Frauenkopf resp. Halbfigur.

Und die »Lechera«. Das Milchmädchen macht den Eindruck, als sei die Farbe in flüssig schwärzlichen Ton hineingesetzt. Nur wenige Accorde: Blau für Hintergrund und Gewand; und der Fleischton, der sich ähnlich bei dem Krug in der Ecke wiederholt! Das Ganze technisch höchst wirkungsvoll, ist frisch wie am ersten Tag und erinnert an beste moderne Meister.

Die Zahl der absolut auf der Höhe unserer Zeit stehenden Porträts einzeln durchzugehen, führt zu weit. Nur genannt seien noch No. 77, der kleine Neffe Goya's, ein allerliebstes Knabenporträt, sowie 78, D. Juan Bautista Muguiro, eine seiner letzten Arbeiten. Ausserdem noch eine ganz zuletzt erst ausgestellte ernst schöne Landschaft voll kräftigster Farbe und Tonschönheit; im Vordergrund ein Volksfest.

Die grossen Allegorien, »Spanien vor der Geschichte«, »Musik« und anderes sind Glorifikationen,



Die Königin Marie Luise mit ihrer Hofdame. Von Goya.

von des Gedankens Blässe angekränkelt. Sie hinterlassen keinen Eindruck.

Dagegen von höchstem Interesse sind die mannigfachen Satyren, die bald diesen, bald jenen Stoff greifen, in denen Goya selbst hoch und höchstgestellte Personen nicht verschont. Viel Angriffspunkte muss ihm Königin Marie Luise gegeben haben. Er hat sie oft porträtiert und mag sie gründlich kennen. Hier hat er sie wohl gemalt, ohne dass sie ihm gesessen. Man sieht das Vergnügen, mit dem er sie alt und zahnlos darstellt, mit hochtoupiertem, gelbrot gefärbtem Haar und roten Augenlidern. Höchst reizvoll ist ihre Toilette mit gekrausten enganliegenden Ärmeln; ein gedämpftes Weiss, das stets bei ihm wundervoll empfunden ist, mit decentem Blau und Gold. Ihre Hofdame mit karikiert negerhaften Zügen ist ihr möglichst nahegerückt. Instinktiv greift sie eine kleine Tafel, um den Schall des halblaut geflüsterten Klatsches der Königin allein zu übermitteln. Diese, gespannt lauschend, hält selbstvergessen auf halbem Wege zum Auge ihr Battisttuch in knochigen Händen. Wie ist das Momentane der Situation hier gefasst bei technischer Vollendung! Hinter beiden lauert oder lauscht noch ein drittes Wesen, gross, geflügelt, einen Besen in den Händen. Was es bedeutet, weiss auch der Eigentümer des Bildes nicht genau zu sagen.



Das Milchmädchen. Von Goya.

In das Gebiet der Satyre gehören noch die hier nicht ausgestellten, aber im nahen Museum sich befindenden »Träume«, Geschenk des Baron Erlanger, äusserst lebendige Skizzen in farblosen Tönen. Vorzüglich sind darunter zwei der Füsse beraubte Krüppel, die mit Stelzfuss und Krücke aufeinander loshauen. Viel Stimmung ist allemal in diesen kleinen Scenen. Es ist auch hier schwer, die jeweilige Meinung des Malers zu erfahren. Meist bezieht sie sich auf Zeitereignisse, die uns nicht mehr nahe liegen.

Es ist nicht Frivolität, die Goya veranlasst, seiner stark satyrischen Ader freien Ausdruck zu geben. Ebensowenig wählt er seine Stoffe als Weltverbesserer, d. h. mit gewisser Tendenz die Schwächen der Grossen, des Klerus und namentlich der Inquisition zu geisseln. Professor Aranjo, der ernste Forscher, der scheinbar tiefer wie andere in die Eigenart Goya's eingedrungen, charakterisiert ihn als einen von Frankreichs Ideen beeinflussten, absolut subjektiven Skeptiker. Als solcher kann er nicht patriotisch, nicht eigentlich liberal empfinden. Die Satyre spiegelt bei ihm die Stimmung des Schmerzes über das Entschwinden seiner Ideale, nämlich der Tugend und Gerechtigkeit auf Erden. Das ist es, was ihn so oft tief tragische Motive wählen lässt, trotz der äusserlich glücklichsten Verhältnisse, unter denen ein Sterblicher seine Laufbahn vollenden kann.

Man möchte von dem Künstler nicht scheiden, ohne eines bescheidenen halbvergessenen Fleckchens zu gedenken, an den grünen Ufern des Manzanares. In der Kuppel und Decke von San Antonio de Florida hat sich Goya ein sympathisches Denkmal gesetzt. Religiöse Werke zu liefern, lag natürlich nicht in seiner Richtung. Er wird bei solcher Aufgabe leicht konventionell. Hier aber greift er die Scene aus der ihn an Ort und Stelle umgebenden Welt. Der frühere tägliche Spaziergang der Stadt Madrid führt hart vorbei am Kirchlein. Ein armer, elender Bettler am Wege, ein hilfreicher Mönch und mitleidige Spaziergänger geben ihm Anregung zur Schilderung des Wunders, das der hl. Antonius an einem Kranken vollzieht. Er benutzt den Kuppelbau für die realistische Darstellung und täuscht uns durch ein leichtes Eisengitter, hinter welchem sich die Beteiligten, und die von fern, vielleicht von den im Hintergrund sichtbaren Bergen der Sierra Guadarama hergekommenen Zuschauer zwanglos in Gruppen ordnen. Der Hergang ist so voll frischer Empfindung in lichter Farbenharmonie gegeben, dass man sich mit grösster Freude hinein vertieft.

Die gewölbte Kapellendecke fasst er als wirkliche Decke, das heisst als ein Tuch von Engeln getragen.

Die meisten derselben, grosse Frauengestalten, sind je einzeln oder zu zweien in die Gewölbefelder hineinkomponiert, frei und leicht, und oft von starkem Ausdruck in Haltung und Bewegung. Neben ihnen greifen hier und da in den Zwickeln geschäftige Putten lebendig ein.

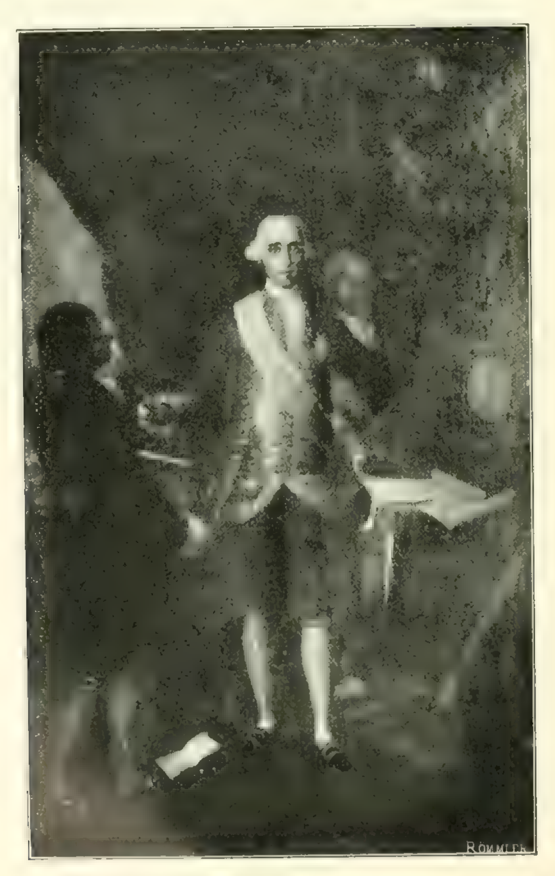
Er sucht den Eindruck, die Bewegung, das Leben, gleichviel mit welchen Mitteln,« sagt Aranjo von Goya. Seine Mittel sind ein grossartiges Kompositionstalent, unterstützt von eminentem Tongefühl; und dazu ein feines Farbenempfinden, das ihn nächst Velasquez und Murillo zu einem der ersten Koloristen Spaniens stempelt.

Doch nicht genug damit. Seine ganz erstaunliche Vielseitigkeit tritt uns erst lebendig vor Augen, wenn wir die grosse Anzahl oft meisterhafter Handzeichnungen und Radierungen eingehend betrachten.

Höchst bereichert verlässt man das Ministerium de Fomente, dessen Räume die Ausstellung beherbergten. Dem Präsidenten der Ausstellung, Herrn Marques de Pidal, sowie den übrigen Herren des Vorstandes gebührt wärmster Dank für ihr Zustandekommen. Sie hat Künstlern und Laien grosse Anregung gebracht.

Die Aufnahmen zu den Abbildungen dieses Aufsatzes verdanken wir Herrn *Dr. med. Hans Leyden;* seine Bemühungen, den deutschen Lesern einen Eindruck von den Schätzen der Goya-Ausstellung zu vermitteln, sind doppelt dankenswert, wenn man weiss, mit welchen Schwierigkeiten ein Amateurphotograph in Spanien zu kämpfen hat.

Anm. der Redaktion.



El Conde Florida Blanca. Von Goya.

VOM PALAZZO MUNICIPALE ZU BRESCIA

Wie unzulänglich zuweilen unsere geschichtlichen Kenntnisse von hervorragenden italienischen Renaissance-Bauwerken sind, dafür ist auch der Pal. municipale in Brescia ein Beispiel.

Unser altbewährter Cicerone (1898) nennt ihn zwar »höchst ansehnlich«, beschränkt sich aber auf sehr knappe Daten. Ebenso lässt uns der sonst sehr brauchbare Gsell Fels (1898) ziemlich im Stich. Auch die »Denkmalspflege« in einer Notiz vom 25. Januar 1899 bringt unzutreffende Daten; am schlimmsten aber ergeht es dem Bau trotz grösserer Ausführlichkeit in dem Texte der »Blätter für Architektur und Kunsthandwerk«.

Es wäre ausserordentlich wünschenswert, dass seitens einer Centralstelle, etwa einer Zeitschrift wie »Denkmalspflege« oder die »Zeitschrift für bildende Kunst« die neueste italienische (ev. auch franz. und engl.) kunstgeschichtliche Litteratur, soweit es sich um neue Forschungsresultate, im besonderen um baugeschichtliche Daten handelt, den deutschen Interessenten schneller und systematischer als bisher vermittelt würden. Man kann doch kaum annehmen, dass die in Frage kommenden italienischen Architekten und Kunsthistoriker über eines der bedeutendsten Bauwerke von Brescia nicht besser unterrichtet sein sollten als die Verfasser der oben angeführten Schriften.

Das Bauwerk darf wohl im allgemeinen als bekannt vorausgesetzt werden und eine Beschreibung überflüssig erscheinen.

Was die Baugeschichte anbetrifft, so sind die Daten für den Beginn des Baues noch am meisten detailliert und übereinstimmend. 1467 soll derselbe schon beschlossen worden sein und 1492 von Formentone aus Vicenza der Grundstein gelegt. Letzteres Datum findet durch die Inschrift am linken Eckpilaster der Erdgeschossfront Bestätigung. 1509 soll der Bau unterbrochen und 1526 wieder aufgenommen sein. Ob die Halle im Erdgeschoss ursprünglich nicht etwa die ganze Ausdehnung des Baues hatte und die Bureaux, welche jetzt 2 mal 3 Joche von den 5 mal 3 Jochen des Erdgeschosses einnehmen, erst nachträglich, wiewohl noch während des Baues (spätestens 1526) eingebaut sind, wäre noch genauer zu untersuchen. Wenn ich mich recht erinnere, finden sich einige Momente, welche einer derartigen Vermutung Raum geben, in den Bureauxräumen vor. Dass die Haupt- resp. einzige Treppe zum Obergeschoss im nebenan befindlichen, gleichzeitig begonnenen Archivgebäude liegt und der Zugang zum Saale nur durch einen Brückenübergang im Obergeschoss vermittelt wird (ähnlich wie beim alten Rathaus in Nürnberg) möchte ich nicht als Beleg dafür ansehen, da der Übergang ursprünglich ist und am Schlussstein die Zahl 1508 trägt.

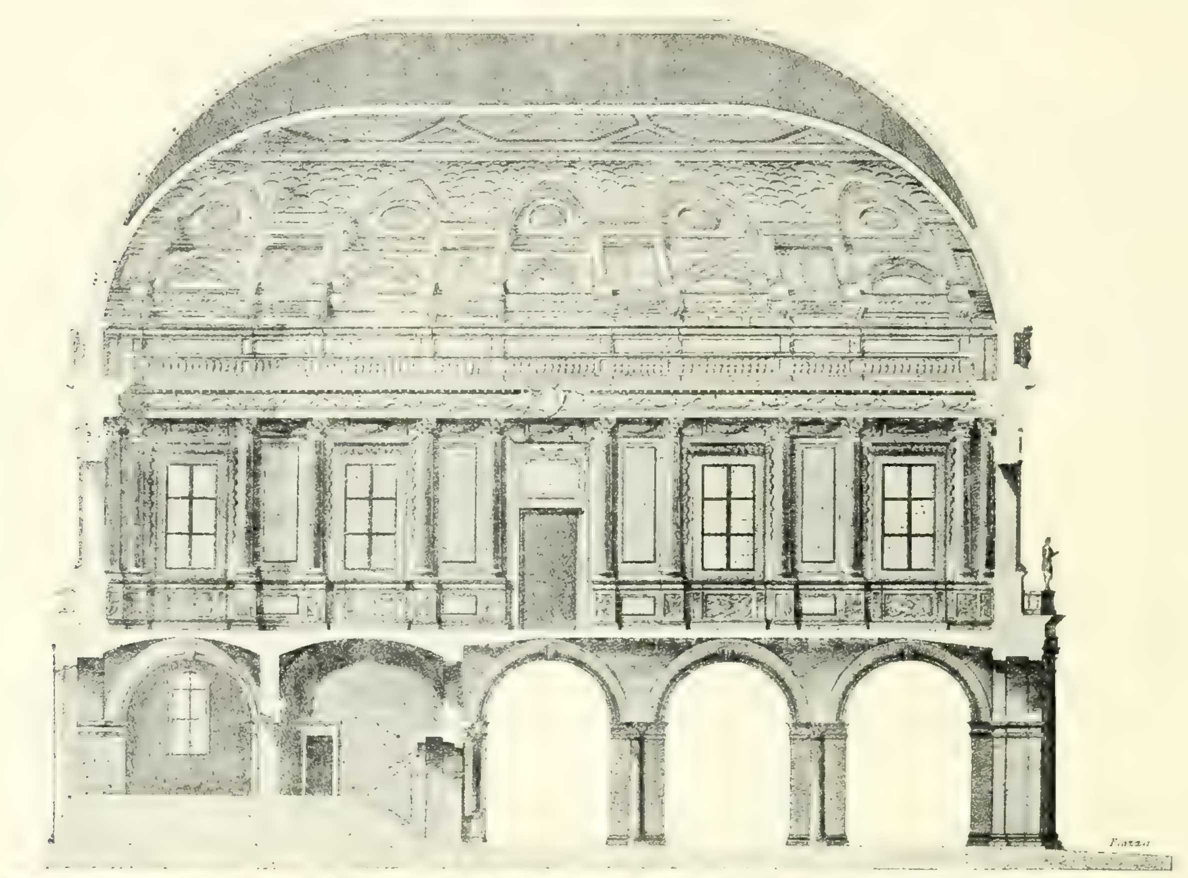
Das Portal zu den Bureaux (in der Halle), dessen Architektur die Breite des Mitteljoches einnimmt, zeigt rechts und links von der mittleren Rundbogenöffnung je zwei auf Postamenten und frei vor Pilastern stehende Säulen mit gekröpften Gebälkstücken darüber. Jedes der Säulenpaare schliesst eine Fensteröffnung, darunter eine halbrunde Nische und zwischen den Postamenten einen Laufbrunnen mit Muschelbecken ein, welcher aus einem Bachuskopfe gespeist wird. Alles dies ist in Marmor ausgeführt und zum grössten Teile mit höchst zartem flachem Blattornament dekoriert, das häufig von kreisförmigen, ovalen, dreieckigen und rautenförmigen, gebuckelten Einlagen unterbrochen wird. Diese Marmorarchitektur steht erheblich mehr unter dem Einfluss Venedigs, speziell der Lombardi, als das übrige Erdgeschoss und hat mit der Hofarchitektur des Formentone im Vescovile in Vicenza wenig mehr gemein als den zierlichen Masstab.

In den »Blättern für Architektur- und Kunsthandwerk« sagt Herr Dr. Litte Nelio: »Es handelt sich im wesentlichen um einen Saalbau von sehr ansehnlicher Ausdehnung, der ein Rechteck von 3 : 5 Achsen darstellt. Die Achsenweite dürfte etwa 8 m messen« — (sie ist 8,60 m) — dann fährt er fort: »Jedoch beeinträchtigt die Ausdehnung des Saales selbst der Umstand, dass ein breiter überwölbter Wandelgang um diesen sich herumlegt.« — Man traut seinen Augen nicht, wenn man dies liest. Hier liegt ohne Zweifel ein Irrtum, etwa eine Verwechselung mit der Basilica in Vicenza vor. Es ist zwar nicht zu ersehen, ob der heutige Zustand des Obergeschosses gemeint ist oder ein früherer, in keinem der beiden Fälle aber ist auch nur eine Spur von einem überwölbten Wandelgange vorhanden.

Herr Dr. Nelio unternimmt es dann, unseren Altmeister der italienischen Kunstgeschichte zu kritisieren und zu verspotten, indem er anführt: »Burckhardt

sagt: das Erdgeschoss habe äussere Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen (Cicerone 362 b). Wie gelegentlich auch der alte Homer schläft, so kann dies auch dem deutschen Meister der Kunstgeschichte begegnen: denn der Aufbau der Zwickel über den Archivolten ist wohl nicht als ‚sonderbar‚ zu bezeichnen.« So weit Herr Dr. Nelio. Hiergegen muss ich Burckhardt energisch verteidigen. Herr Dr. N. hat offenbar gar nicht bemerkt, dass die Säulen der Front des Erdgeschosses in vertieften Mulden stehen, ganz ähnlich, wie später Michelangelo sie bei den Arkaden des Konservatorenpalastes stellte (siehe Wölfflin, Ren. u. Barock, pag. 40). Das ist für Formentone immerhin mit einigem Rechte als sonderbar zu bezeichnen.

Von dem ursprünglichen Obergeschosse ist nichts mehr vorhanden, ob ein solches vor dem Brande von 1554 schon vollendet war, mag dahingestellt bleiben. Soviel ist ersichtlich, dass das jetzige Obergeschoss — abgesehen vom Inneren — im Jahre 1558 ausgeführt ist. Diese Zahl tritt am Eckpilaster des Erdgeschosses rechts an der Front und in einem Zierschildchen im Ornament eines der Obergeschosspilaster auf und ist demnach nur auf die Entstehung des Obergeschosses zu beziehen. Dasselbe ist also nicht erst nach einem Brande von 1575 errichtet, wie Herr Dr. Nelio annimmt. Nach der »Denkmalspflege« wäre dasselbe unter Mitwirkung von Palladio und Tizian entstanden. Die Anordnung und Ausbildung desselben im einzelnen lassen indessen eher auf Sansovino schliessen, auch was die Fenster anbetrifft. Es ist wohl nur moderne Prahlerei, welche den Namen des grossen Palladio auch für diesen Bau wie für so manchen andern usurpierte und eine falsche Tradition entstehen liess. Ich befinde mich hierin in Übereinstimmung mit Herrn Dr. Nelio. Die runden Marmorscheiben mit zum Quadrat erweiterten Ornament zwischen den Pilastern und den Fenstern sind vielleicht noch als eine Reminiscenz an einen früheren Obergeschossbau anzusehen.



Palazzo municipale in Brescia. Der obere Saal 1558 von Palladio (brannte 1775 ab). Nach einem Stich von Pietro Beceni aus d. J. 1778.

Als ich 1898 in Brescia war, spielte mir der Zufall einige alte Stiche von unserm Bauwerk in die Hände, welche zum Teil aus einem Werke von 1778 stammen. Sie stellen das Projekt des Vanvitelli für den neuen Octogonsaal dar. Aus den Unterschriften geht nicht mit Bestimmtheit hervor, ob als genehmigtes Projekt oder nach vollendeter Ausführung. Ersteres ist wahrscheinlicher, unter anderem deshalb, weil auch der frühere Saal auf einem der Blätter im Längenschnitt dargestellt ist. In der Unterschrift dieses Schnittes ist zwar her-

vorgehoben, dass die Malereien am Gewölbe und den Wänden von Tizian und anderen Meistern sind, für die Architektur aber kein Urheber genannt. Hätte Palladio damals (1778) als solcher gegolten, sein Name wäre gewiss nicht verschwiegen worden. Ferner erinnert die Innenarchitektur des Saales (welcher das ganze Obergeschoss einnahm) samt der Gewölbemalerei in einem Grade an diejenige des Vorsaales der Bibliothek zu Venedig (Sansovino — Tizian), dass man jedenfalls auf diese viel eher schliessen muss als auf Palladio.

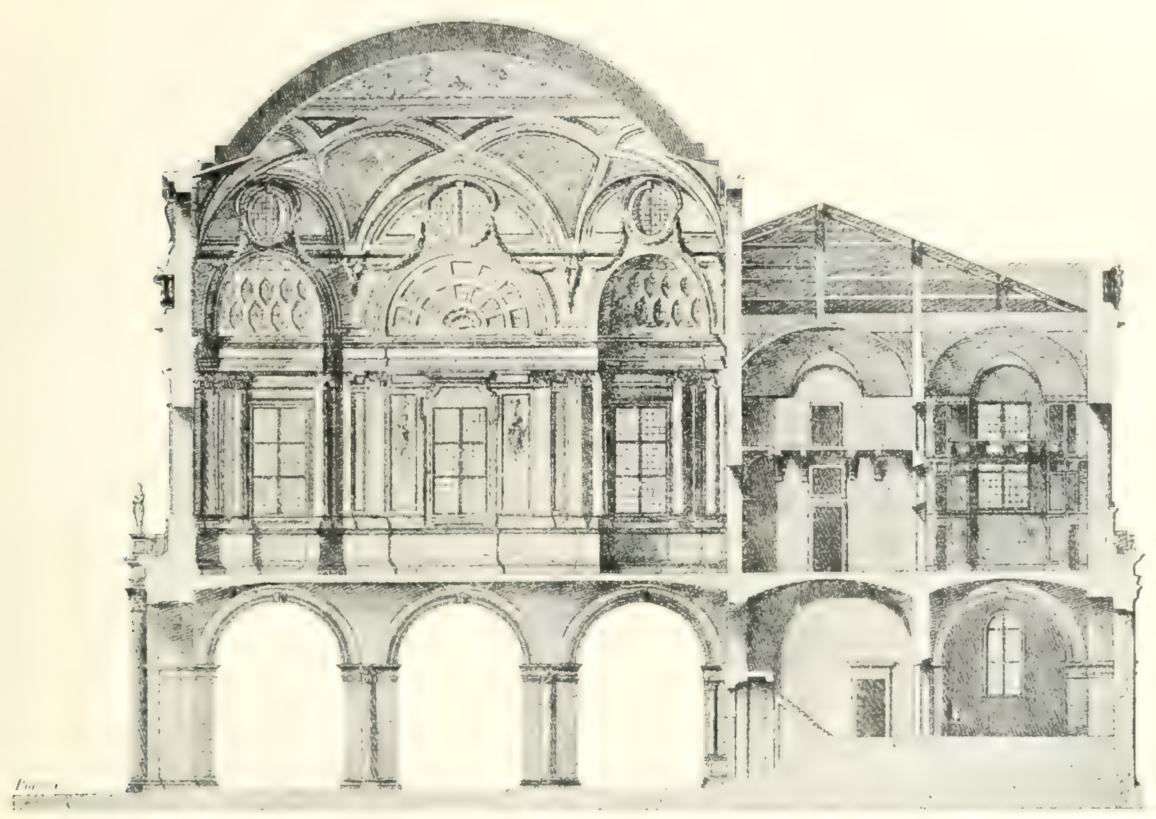
Bis wann der Saal in dieser Form existiert habe, wird nirgends bestimmt gesagt; doch scheint mehrfach angenommen zu werden (z. B. in der Denkmalspflege), dass er 1575 durch Brand zerstört, und dann erst 1778 durch Vonvitelli in neuer Form hergestellt worden sei. Ich vermute, dass ein Brand 1775 stattgefunden und bis dahin der Saal Sansovino's mit den Tiziani'schen Gemälden in brauchbarem Zustande erhalten war und schliesse dies:

1) aus der Aufstellung des V.'schen Projekts um 1778;

2) daraus, dass der oben bezeichnete Schnitt von 1778 die Architektur und Dekoration desselben vollständig wiedergiebt und

3) aus einem anderen Stiche aus dem vorigen Jahrhundert (vor 1778), welcher den Bau in seiner jetzigen äusseren Erscheinung darstellt, doch an Stelle des Octogons mit einem *oblongen* Kuppeldache über den ganzen Bau, genau entsprechend jenem Schnitt ad 2.

Weshalb der Octogon-Saal des Vanvitelli damals nicht vollendet wurde (er ist im Rohbau mit gemauerten Säulen u. s. w., doch ohne die Kuppel vorhanden, welch letztere durch ein provisorisches Dach ersetzt ist), scheint auch noch eine offene Frage zu sein.



Palazzo municipale in Brescia. Die Ausbildung des oberen Saales 1775 von Vanvitelli (ist bis jetzt unvollendet geblieben). Nach einem Stich von Pietro Beceni aus d. J. 1778.

Es wäre sehr wünschenswert, dass auf alle diese Punkte hin eine genaue Untersuchung des Werkes vorgenommen würde, *ehe* der geplante Umbau etwa die Spuren früherer Veränderungen verwischt und es würde mir eine Freude sein, wenn die obigen Zeilen dazu anregen würden.

P. EICHHOLZ-WIESBADEN.



Bildnis der Maximiliane Brentano, geb. von Laroche.
Im Besitze des Herrn Geheimen Regierungsrat Prof. Dr. Herman Grimm, Berlin.

MAXIMILIANE BRENTANO, GEB. VON LAROCHE

VON REINHOLD STEIG.

DAS beigegebene Bildnis stellt Maximiliane Brentano, die junge Frau des Frankfurter Handelsherrn Peter Anton Brentano, dar. Die Zeit, in die ihr Leben fiel, ist längst vorüber, und dennoch halten wir die Erinnerung an sie noch heute fest. Sie war Goethe's Jugendfreundin und die Mutter Clemens und Bettina Brentano's. In Goethe's und ihrer Kinder Werken lebt sie geistig fort. Deshalb wird auch ihr Porträt willkommen sein.

Maximiliane wuchs am Rhein in Ehrenbreitstein auf, wo ihr Vater, der Kanzler von Laroche, in kurtrierischen Diensten stand. Ihre Mutter war die damals als Schriftstellerin berühmte Frau Sophie von Laroche, die Jugendgeliebte Wieland's. Hier trat Maximiliane Goethe zum erstenmale in jugendlicher Anmut gegenüber. »Eher klein als gross von Gestalt, niedlich gebaut, eine freie anmutige Bildung, die schwärzesten Augen und eine Gesichtsfarbe, die nicht reiner und blühender gedacht werden konnte«, so schildert sie uns Goethe. Und die Freundschaft, die damals Goethe und Maximiliane zu verbinden begann, dauerte zwischen ihnen fort, als sie siebzehnjährig, 1774, die Gattin Brentano's wurde und nun in Frankfurt in den Kreis befreundeter Familien eintrat, denen Goethe und die Seinigen selber zugehörten.

Wie verschieden aber gestaltete sich doch das neue Leben der jungen Frau am Main von dem, das sie am Rhein verlassen hatte. In ihrem Elternhause war, unter dem Einfluss ihrer Mutter, das Geistige die herrschende Macht gewesen, der alles andre dienen musste. Im Goldnen Kopf dagegen, wohin sie nun versetzt war, wurde mit weitausschauendem Blicke klug berechnet, welcher Gewinn für strenge, ernste Kaufmannsarbeit zu erwarten sei. Peter Brentano, aus italienischem Lande zugewandert und kaum der deutschen Sprache mächtig, kannte nur ein einziges Ziel, den Wohlstand seines Hauses zu vermehren; alles andre galt doch als Nebensache. Das waren nun in Frankfurt nicht mehr die sonnenhellen Tage des Thals von Ehrenbreitstein. Selbst Goethe musste sich versagen, das Haus der Freundin zu betreten. »Die liebe Max«, schrieb er der Mutter nach Ehrenbreitstein, »seh ich selten, doch wenn sie mir begegnet, ists immer eine Erscheinung vom Himmel«. Aus dem was er damals erfahren hat, ging unter seinen bildenden Händen die mürrische Gestalt des eifersüchtigen Albert hervor, die Goethe zur Vollendung von »Werther's Leiden« nötig hatte. Von Herman Grimm ist das zuerst nachempfunden und ausgesprochen worden.

Doch fand sich Maximiliane allmählich in die Verhältnisse. Sie formte sie sogar allmählich in geistigem Sinne um. Ein neues Glück erblühte ihr in ihren Kindern. Es war eine reiche Schar, die um sie aufwuchs, alle schön, begabt und eigenartig ausgerüstet. Clemens beschreibt einmal, wie er und seine Geschwister in weiter Kammer schliefen, auf stillen Betten, die der Traum umspielte. Und da

In unsre Kammer leise kam's gegangen,
Von Bette schlich's zu Bette, gab uns Küsse
Und segnet uns auf Stirne und auf Wangen.
Ich war der letzte. Heisse Thränengüsse
Fühlt ich aus Mutteraugen auf mich fliessen.
Ich wusste nicht, warum sie weinen müsse,
Ich traute nicht den Arm um sie zu schliessen.

Und war er krank, dann wurde ihm die Mutterpflege, wie er sagt, die Frühlingswonne:

Ich konnte oft den Abend nicht erwarten,
Wenn sie die Wunder-Märchen uns gesungen,
Dass rings die Kinder in Erstaunen starrten,
Und keines ist mir so ins Herz gedrungen,
Als von des süssen Jesus schweren Leiden,
Wie des Herodes Kindermord misslungen,
Maria durch Ägypten musste reiten,
Und was sie da erfuhr in schweren Nöten.

So hat Maximiliane still die Keime ausgestreut zu dem, was Clemens und Bettina uns geworden sind.

Aber Maximiliane war es nicht beschieden, ihre Kinder erwachsen und versorgt zu sehen. Siebenunddreissig Jahre alt, schloss sie 1793 bereits die Augen. Bettina war damals acht Jahre alt und der Liebling ihres Vaters. Sie schildert mit Wehmut noch in späteren Jahren die schmerzlichen Eindrücke, die sie als Kind damals empfangen hat: »Der nächste Frühling, vom Tod an der Hand geführt, kommt und geleitet ihm (dem Kinde) die schönste Mutter in das Grab. Da ist Zerstörung im Haus! die Freunde! — und viele dankbare Thränen fliessen. Der Vater kann's nicht ertragen; wohin er sich wendet, muss er die Hände ringen; alles scheuet seinen Schmerz. — Die Geschwister fliehen vor ihm, wo er eintritt, das Kind bleibt, es hält ihn bei der Hand fest, und er lässt sich von ihm führen. Im dunklen Zimmer, von den Strassenlaternen ein wenig erhellt, wo er laut jammert vor dem *Bilde der Mutter*, da hängt es sich an seinen Hals und hält ihm die Hände vor den Mund, er soll nicht so laut, so jammervoll klagen! — Gesegnetes Haupt, das an seiner Brust lag, und von seinen Thränen überströmt, ihm Linderung gab. — ‚Werde doch auch so gut wie Deine Mutter', sagte im gebrochenen Deutsch der italienische Vater.

Dies *Bild der Mutter* hatte, nachdem auch der Vater bald gestorben und das Hauswesen des Goldnen Kopfes sich gelöst, Bettina in ihre Hut genommen bis an ihr Lebensende. Es existieren Aquarelle von dem Landhause, das sie in den Zelten zu Berlin, am Rande des Tiergartens, bis zuletzt bewohnt hat: da sieht man das *Bild der Mutter* an den Wänden ihrer Zimmer. Heute ist es im Besitze Herman Grimm's. Wir kennen nicht den Maler, der es schuf. Von kundiger Hand jetzt glücklich restauriert, leuchten wieder seine Farben, wie in ursprünglich ihnen verliehener Frische. Es ist die beigegebene Reproduktion die erste, die nach dem wiederhergestellten Original gefertigt werden durfte.



Monumentalbrunnen in Hannover. Entwurf der Gesamtanordnung von Professor H. Stier-Hannover, die Einzelausführung von Gundelach-Hannover.

BÜCHERSCHAU

Carl von Lützow. Die Kunstschätze Italiens in geographisch-historischer Übersicht geschildert. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Josef Dernjac. Gera, Verlag von C. B. Griesbach.

Den zahlreichen Freunden und Verehrern des leider zu früh dahingeschiedenen Begründers und ehemaligen langjährigen Herausgebers der vorliegenden Zeitschrift wird die zweite Auflage des in der Überschrift genannten Werkes wie ein wehmütig stimmender Gruss über das Grab hinaus erscheinen, um so mehr, als Carl von Lützow die ersten 20 Bogen der neuen Auflage noch selbst durchgesehen und mit starken Veränderungen nach den Resultaten der neuen Forschung versehen hat. Die Weiterführung nach dem Tode hat Josef Dernjac übernommen, der Lützow als Schüler, und durch persönliche Bande verknüpft, nahe stand und den Wunsch hat, sich durch diese Bearbeitung für die in mehr als 20jähriger Mitarbeiterschaft empfangenen Anregungen dankbar zu erweisen. Er ist mit grosser Sorgfalt zu Werke gegangen, hat den ursprünglichen Text pietätvoll geschont und doch die neuen Forschungen und Entdeckungen berücksichtigt. — Dass von einem so umfangreichen und kostspieligen Werk noch nach 15 Jahren eine neue Auflage notwendig geworden ist und dass ein neuer Verleger (die erste Auflage war bei J. Engelhorn in, Stuttgart erschienen) diese in die Hand genommen hat, ist ein Beweis, wie gut der Verfasser es verstanden hat, den Bedürfnissen weiter Leserkreise zu genügen. Die geographisch-topographische Anordnung bot keine geringen Schwierigkeiten dar, aber es ist dem Verfasser gelungen, durch die Fülle des lokalen Details nicht zu verwirren, sondern die grossen historischen Zusammenhänge überall als Grundlage durchschimmern zu lassen. Nicht zum wenigsten trägt dazu die glänzende Gabe zu erzählen bei, welche Lützow eigen war. Nirgends wird die Gelehrsamkeit zur Schau getragen, aber man fühlt sie bei dem angenehmen, unterhaltenden und begeisterten Plauderer doch beständig durch. Das Erscheinen einer zweiten Auflage ist aber auch ein neuer Beweis dafür, wie gross das Interesse für alte bildende Kunst augenblicklich in Deutschland ist; nur glauben wir den Verleger darauf aufmerksam machen zu müssen, dass das Publikum in Bezug auf die Abbildungen jetzt doch bedeutend mehr verwöhnt ist, als zur Zeit des Erscheinens der ersten Auflage. Die Radierungen, welche von F. Böttcher, J. Groh, L. H. Fischer, P. Halm, R. Hoch, W. Krauskopf, L. Kühn, Doris Raab, K. von Siegl, W. Unger und W. Wörnle herrühren, werden, obgleich auch sie manchmal nicht einwandfrei sind, immer ihren Wert behalten; von den Holzschnitten aber, welche die Hauptzahl der Abbildungen ausmachen, sind eigentlich nur die architektonischen Ansichten gut oder erträglich, während die nach Werken der Plastik und Malerei nur ausnahmsweise genügen. Namentlich in den Kapiteln über Florenz und Rom ist nun zwar eine Anzahl von Abbildungen, welche mittelst der modernen photomechanischen Reproduktionsverfahren hergestellt sind, eingeschoben, das hätte aber in viel reicherem Masse oder eigentlich ausschliesslich geschehen müssen, um das Werk illustrativ auf die Höhe der Neuzeit zu bringen. Dennoch ist die äussere Erscheinung des Buches durch das gute Papier und den sorgfältigen Typendruck vornehm.

M. G. Z.

Georg Gronau, *Tizian*. Berlin, Ernst Hoffmann & Co. 1900.

Man hat sich in den letzten Jahren immer mehr daran gewöhnt, die frühere strenge Scheidung zwischen populärer und wissenschaftlicher Kunstlitteratur teilweise aufzugeben. Unsere ersten Gelehrten verschmähen es jetzt, bei den immer weiteren Wellenkreisen, welche das Interesse für Kunstgeschichte schlägt, nicht mehr die Resultate ihrer Forschungen in allgemein lesbarer Form darzubieten, denn jeder hat den natürlichen Wunsch, die Gelegenheit zu benutzen und einen möglichst zahlreichen Leserkreis um sich zu versammeln. Die Möglichkeit einer derartigen Behandlung wird immer von dem Thema abhängen. Nur Bücher, welche sich mit hervorragenden Künstlern beschäftigen oder grössere Teile oder die ganze Kunstgeschichte zusammenfassen, können auf das Interesse weiterer Kreise rechnen. Zu den Künstlern, welche die grösste Gemeinde finden, gehört vor allem Tizian, und so hat denn Georg Gronau seine Spezialforschungen über diesen Künstler zur Grundlage eines populären kleinen Buches gemacht, das in der »Geisteshelden« betitelten Sammlung von Biographien erschienen ist. Gleichzeitig mit dem Erscheinen des Buches trug der Verfasser seine Ansichten über die Jugendentwicklung Tizian's in der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft vor, worüber in No. 12 der »Kunstchronik« ausführlich berichtet worden ist, und worin auch das wesentlich Neue seines Buches besteht, so dass wir uns über das Werkchen hier mit einem kurzen allgemeinen Referat begnügen können. Der Verfasser erkennt die hohen Verdienste der Tizianbiographie von Crowe und Cavalcaselle an und hat diese zur Grundlage seiner Arbeit gemacht, wenn er auch das ganze wissenschaftliche Material selbständig durchgearbeitet hat. Seit dem Erscheinen jenes Werkes (deutsche Ausgabe 1878) sind jedoch durch archivalische Forschungen mannigfache neue Daten über das Leben Tizian's bekannt geworden, auch diese hat der Verfasser herangezogen. Der Leitfaden seines Buches ist die künstlerische Entwicklung Tizian's. Diese hat er klar und mit vielem Verständnis herausgearbeitet. Besonders interessiert ausser der unter vielen neuen Gesichtspunkten stehenden Darstellung von der Jugendentwicklung des Meisters, die vortreffliche Charakterisierung seines Alterstiles, der sich nach der Mitte der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts herausbildet. Nicht unangebracht wäre es gewesen, an dieser Stelle auch etwas weiter umzublicken und hervorheben, dass die schärfere Konzentration in den Gemälden durch das Licht, der durch die Unterdrückung der Farbe bewirkte grössere Ernst und das stärkere Hervortreten der religiösen Malerei mit visionärer Auffassung ein bedeutsames Zeichen nicht nur der immer grösser werdenden Kühnheit und Sicherheit des Künstlers, sondern auch der sich zum Barockstil wendenden und von der Gesinnung der sog. Gegenreformation beherrschten Zeit sind. — Der Verfasser beklagt es im Vorwort, dass er keine Abbildungen hat beigeben können. Doch sind heutzutage die billigen Illustrationswerke schon derart verbreitet, dass sich jeder leicht das notwendige Anschauungsmaterial beschaffen kann. Wenn auch der Verfasser in der Beurteilung Tizian's Superlative möglichst vermeidet, um dadurch nicht zu ermüden — und darin hat er sehr Recht — so klingt doch aus jeder Zeile das warme Interesse für seinen Gegenstand heraus und dieses, sowie die angenehme und flüssige Art des Vortrags werden dem Büchlein viele Freunde erwerben.

/.

August Froriep: *Anatomie für Künstler.* Kurz gefasstes Lehrbuch der Anatomie, Mechanik, Mimik und Proportionslehre des menschlichen Körpers. Mit 39 Tafeln in Holzschnitt und teilweise in Doppeldruck, gezeichnet von Richard Helmert. Dritte verbesserte Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1899.

Gustav Fritsch: *Die Gestalt des Menschen.* Mit Benutzung der Werke von E. Harless und C. Schmidt. Für Künstler und Anthropologen dargestellt. Mit 25 Tafeln und 287 Abbildungen im Text. Stuttgart, Paul Neff.

Über das erste der beiden, hier zu einer Besprechung zusammengefassten anatomischen, Werke noch ein Wort des Lobes verlieren, hiesse Eulen nach Athen tragen. Es ist bei Künstlern und allen, welche sich über die sogenannte plastische Anatomie unterrichten wollen, längst des besten eingeführt. Ein Werk über den betreffenden Gegenstand von grösserer Übersichtlichkeit und klarerer Einfachheit ist undenkbar. Es ist in dieser Beziehung das Lehrbuch, wie es sein soll. Nachdem der Leser über alles allgemeine der menschlichen Anatomie orientiert ist, werden in kurzer, aber für den gegebenen Zweck erschöpfender Knochen- und Muskellehre die einzelnen Teile des Körpers durchgesprochen, worauf zwei kurze Kapitel über Stehen und Gehen und über Proportionslehre folgen. In letzterem wird nachdrücklich empfohlen der von dem Historienmaler Carl Schmidt gegen Mitte unseres Jahrhunderts aufgestellte Proportionsschlüssel, auf den wieder aufmerksam gemacht zu haben das Verdienst von Gustav Fritsch, des Verfassers des zweiten hier zu besprechenden Buches, ist. Ebenso lehrreich wie der Text sind die Abbildungen auf den von Helmert im Jahre 1879 gezeichneten Tafeln. Auch hier herrscht klare Übersichtlichkeit und leicht fassliche Einfachheit. Der Knochenkern und die darüber liegenden Muskeln sind anschaulich in Abbildungen nebeneinander gestellt, die Knochen und Muskeln sind durch Buchstaben bezeichnet und auf der nebenstehenden Seite benannt. Diese Abbildungen prägen sich dem Gedächtnis vorzüglich ein.

Sehr viel weiter sind die Ziele, welche sich das Werk von Gustav Fritsch gesteckt hat. Es will nicht nur den Bau und die Zusammensetzung des menschlichen Körpers lehren, sondern wendet die dabei gewonnenen Kenntnisse auch sofort an, indem es den bewegten Körper in seinen verschiedenen Verrichtungen ausführlich behandelt und auch zur Proportionslehre eingehende Darlegungen giebt. Der Verfasser will sein Buch in der Hauptsache als eine Neubearbeitung des 1856 in erster und 1876 in zweiter, von R. Hartmann veränderter Auflage erschienenen vortrefflichen Werkes von Harless angesehen wissen. Jenes Werk behandelt, dem Geiste der damaligen Zeit entsprechend, das Thema aus einem viel zu universellen Gesichtspunkt, und Fritsch hat mit Recht alles ausgestossen, was nicht direkt für den bildenden Künstler und den Kunstfreund brauchbar ist. Nachdem Fritsch schon 1895 in den »Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, redigiert von Rudolf Virchow den Proportionsschlüssel von C. Schmidt wieder zu Ehren gebracht hatte, hebt er mit diesem in der Hand hier die in dem Buch von Harless unter unübersichtlicher Gelehrsamkeit vergrabenen Schätze. In dem Kapitel, welches den bewegten Körper behandelt, hat Fritsch die vortrefflichen Figuren von Harless, die dessen Buch stets so viele Freunde erworben haben, beibehalten, aber einen neuen, kürzer und schlagender gefassten Text dazu geschrieben. Er macht jedoch darauf aufmerksam, dass unsere Erkenntnis von den Bewegungen des menschlichen Körpers neuerdings durch die Momentphotographie bedeutend vertieft ist. Man befinde sich in dieser Beziehung gerade in einem Übergangsstadium, da diese neue Art von Studium noch zu jung sei, um bereits abgeschlossene Resultate aufzuweisen. Die gelungensten Aufnahmen von bewegten Akten hat bisher Muybridge gemacht und aus dessen Werk sind einige Tafeln verwertet. Jedenfalls zutreffend ist die Bemerkung, dass die Momentphotographie mit der Zeit unsere Ansprüche in Bezug auf die Darstellung der Bewegung in der Kunst verändern wird, weil sie uns daran gewöhnt, Bewegungsphasen im Gedächtnis festzuhalten, welche wir früher übersahen. — Das durchgreifend Neue von C. Schmidt's Proportionsschlüssel ist, dass er als feste anatomische Punkte die Drehpunkte oder Bewegungsachsen der Gelenke annimmt. Sie allein sind in allen Stellungen in ihrer gegenseitigen Entfernung unveränderlich. Aus den Abständen dieser Punkte konstruiert er sein System und kommt dabei zu einem überraschend einfachen Resultat. Dazu schlägt Fritsch einige Verbesserungen vor, da die von Schmidt theoretisch berechneten Drehpunkte der Gelenke mit der Wirklichkeit nicht genau übereinstimmten. Den so gewonnenen, wenig veränderten Proportionsschlüssel wendet er dann auf einige Gestalten aus Gottfried Schadow's Polyklet an, um zu zeigen, wie sich die verschiedenen Lebensalter dazu verhalten, und sehr lehrreich ist auch die Anwendung auf eine Anzahl berühmter antiker und neuerer Statuen. Es würde manches neue Licht auf die Entwicklung der Kunst fallen, wenn letzteres einmal in einer Spezialarbeit weiter fortgesetzt würde. Unter den Abbildungstafeln dieses Werkes fallen als etwas Neues auch besonders diejenigen auf, welche Photographien nach dem Leben mit Muskulaturzeichnungen derselben Figuren zusammenstellen. —

Während Froriep's Anatomie mehr dem Anfänger dient, wird das Werk von Fritsch namentlich für den fortgeschrittenen und fertigen Künstler von hohem Interesse sein. *Z.*

KLEINE NOTIZEN

Auf dem Platze vor der neuen städtischen Wasserkunst zu Hannover, einem aufwandvollen Monumentalbau, wurde im Anfang dieses Jahres aus städtischen Mitteln ein grösserer Brunnen errichtet, dessen allgemeine Anordnung, sowie die Ausbildung der architektonischen Teile dem Architekten der Flusswasserkunst, Baurat *Stier* übertragen wurde, während die Ausführung des reichen plastischen Schmucks in den Händen des Bildhauers *Gundelach* aus Hannover lag. Der Kern des Aufbaues dessen Mitte eine grosse, von einem Obelisken bekrönte Schale bildet, welche sich aus einem doppelten Bassin erhebt, ist aus poliertem bairischem Granit hergestellt. Der figürliche Schmuck, vier phantastische Tiergestalten, welche Wasserstrahlen nach einer Gruppe von vier Wassernixen, zu Füssen des Obelisken, emporsenden, ist in Bronze gegossen. Die Gesamtkosten betragen etwa 60000 Mark (s. Abb. Seite 240).

ZU DER KUNSTBEILAGE

Das prächtige Schabkunstblatt, welches dieses Heft ziert, verdanken wir *Max Pietschmann* in Loschwitz; der Name des Künstlers ist in weiteren Kreisen bekannt geworden, seitdem die Dresdner Galerie im vorigen Jahre seinen stimmungsvollen »Sommerabend« erworben hat. — Pietschmann ist 1865 in Dresden geboren, trat 18jährig in die dortige Akademie bei Pohle, später bei Pauwels ein und gewann 1889 mit seinem »Verlorenen Sohn« das akademische Reisestipendium. Er hat dann kurze Zeit bei Julian in Paris gearbeitet und schliesslich mehr als zwei Jahre in Italien, besonders Sizilien Land und Leute studiert. Eine Hauptfrucht seines italienischen Aufenthaltes war ein grösseres Gemälde, der »Fischzug Polyphem's«. Seit 1893 hat sich Pietschmann wieder in seiner Heimatsstadt niedergelassen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.





BILDNIS. VON ADOLF LINS IN DÜSSELDORF.

DIE FRANZÖSISCHE KUNST IM JAHRE 1900

VON WALTHER GENSEL.

II. DIE MALEREI.

(Fortsetzung.)

AUF zwei Gebieten können wir die Wandlungen der Freilichtmalerei und des Impressionismus am besten verfolgen, bei den Bildern aus dem Volksleben und bei den Landschaften. Es sind — neben dem Porträt — zugleich diejenigen, auf denen dieselben. Zwischen dem »Moulin de la Galette« von Renoir und der »Löhnung« von Lhermitte, die sich beide im Luxembourg befinden, klafft ein weiter Unterschied. Manet und Renoir gehörten eben zu jenen reinen Impressionisten, denen die Erscheinung



Léon Lhermitte. Der Tod und der Holzhacker.

die Malerei der letzten zwanzig Jahre überhaupt das Beste geleistet hat.

Courbet war der erste, der, seit Murillo und Jordaens, es wagte Scenen aus dem Alltagsleben in voller, natürlicher Grösse darzustellen. Unter seinen Nachfolgern traten besonders fünf Maler hervor, Manet, Renoir, Bastien-Lepage, Lhermitte und Roll. Während Courbet noch in schweren dunklen Ateliertönen gemalt hatte, waren sie alle Führer der neuen Bewegungen. Aber ihre Ziele waren durchaus nicht fast alles war, die anderen drei liessen wohl ihre Gestalten vom vollen Tageslichte umströmen, legten aber den Nachdruck auf den Charakter, wie in Holland Israëls, wie in Deutschland Liebermann und Uhde. Die letztere Richtung hat den Sieg behalten, und mit Recht. Bastien-Lepage ist nun schon seit sechzehn Jahren tot. Lhermitte und Roll aber stehen noch immer an der Spitze der französischen Volksmalerei und schaffen fast jedes Jahr neue Meisterwerke. Beide sind ungefähr gleichalterig und haben fast die gleiche

künstlerische Laufbahn durchgemacht. Lhermitte erhielt 1874, Roll 1875 zum erstenmale eine Medaille. 1889 hatten sie beide den Gipfel ihres Ruhmes erklommen, Lhermitte erhielt die Ehrenmedaille, Roll war »Hors concours« und wurde zum Offizier der Ehrenlegion ernannt. Diesmal sind die Rollen vertauscht. Bei beiden haben wir den Eindruck einer unfehlbaren Beherrschung der Mittel und einer ewigen Frische.

Lhermitte ist in der Jahrhundertausstellung mit einem Bilde aus dem Jahre 1885 vertreten und hat in der Decennale eine ganz wundervolle Ausstellung vereinigt, drei grosse und vier kleine Ölgemälde und sieben Zeichnungen und Pastelle. Das älteste ist der »Freund der Niedrigen«, d. h. die Jünger von Emmaus im modernen Gewande, vom Jahre 1892; es gehört jetzt dem Museum zu Boston. Es ist wohl die hervorragendste Darstellung dieser Scene in der modernen Kunst; sie vereinigt die Innigkeit Uhde's mit einer Freiheit und Grösse der Zeichnung und Komposition, die der Deutsche nur selten erreicht hat. Aus dem folgenden Jahre stammt »der Tod und der Holzhacker« des Museums zu Amiens. Dies Jahr hat der Künstler eine »Ruhe der Schnitter« gemalt. In einer hügeligen Landschaft sind Feldarbeiter mit Kornmähen beschäftigt. Im Vordergrund sitzt einer mit seiner Sense am Boden. Seine junge Frau ist mit dem Frühstückskorb gekommen und reicht ihm einen mächtigen Steinkrug zum Trinken. Die Scene ist in dem hellen und kühlen Tageslicht gehalten, das der Künstler bei seinen grossen Bildern mit Vorliebe gewählt hat. Nur mit einem kann ich mich bei Lhermitte nicht ganz befreunden. Seine lebensgrossen Gestalten haben in ihren Gesten einen kaum bemerkbaren und doch empfindlichen Anflug von Theatralik. Die kleinen Bilder sind noch freier und frischer, unmittelbarer dem Leben abgelauscht. Ein kleines Juwel ist der Arbeitssaal im Genter Beguinenhofe. Es ist eigentlich nur eine Skizze, ein Nebeneinander von Farbentüpfchen, aber wie sitzt jedes Tüpfchen auf seiner Stelle, wie flutet das Licht durch das Zimmer, wie deutlich glauben wir die alten Mütterchen mit den weissen Hauben und den grossen Brillen zu beobachten! Roll ist weniger tief als Lhermitte, aber noch kühner. Die jetzt ausgestellten Werke reichen vielleicht nicht ganz an die Manda Lamétrie und das Mädchen mit dem Stier heran, aber sie zeigen uns den Meister doch noch auf der vollen Höhe. Am besten gefällt mir das Gutsherrnkind, das so keck auf dem munteren Schimmel in die Welt hineintrottet. Und wie prächtig sind das Kind und der Stier und der junge Stier. Roll zeigt sich uns in ihnen als einen der genialsten modernen Tiermaler. Wie unendlich viel mehr Leben steckt in diesen Bildern als in denen der vielbewunderten Rosa Bonheur, für die in diesen Tagen Unsummen bezahlt worden sind und die doch im Grunde weiter nichts sind als sehr gewissenhafte, sehr brave und sehr trockene Illustrationen zu Brehm's Tierleben! Auch Roll hat eine ganze Anzahl bemerkenswerter Zeichnungen und Pastelle ausgestellt. Ähnliche Ziele wie diese beiden grossen Künstler, also charakteristische Züge des Volkslebens ohne Rührsamkeit und ohne Tendenz in hellen kräftigen Bildern wiederzugeben, verfolgen eine ganze Anzahl beachtenswerter Künstler. Emile Adan und Buland malen Landleute, die vorm Altar knieen oder in Prozessionen hinter dem Allerheiligsten hergehen. Virginia Demont-Breton, die sich im Laufe der Zeit auf den verschiedensten Gebieten versucht hat, war im Salon des vorigen Jahres mit einem prächtig gemalten und charakterisierten »Fischer nach dem Sturm« vertreten. Geoffroy hat wieder seine »Armenherberge« von 1891 und sein tiefempfundenes »Gebet der Armen« von 1893 ausgestellt, deren Kraft er seitdem nicht wieder erreicht hat, Jeanniot sein bekanntes »Altes Ehepaar« neben einigen anderen Bildern, denen ich aber seine prächtigen farbigen Radierungen und seine Zeichnungen doch vorziehe. Trefflich sind die »Wäscherinnen« von Gagneau. Insbesondere ist die eine Gestalt, die dabei ist, ihr blaues Jäckchen wieder anzuziehen, in der Bewegung aufs glücklichste erfasst, und wie prächtig hebt sich ihre Silhouette von der stimmungsvollen Regenlandschaft ab! Bei diesem Bilde könnte man allerdings zweifeln, ob man es nicht lieber zu den Landschaften rechnen sollte; Landschaft und Figuren sind völlig gleichwertig behandelt. Von den jüngeren Künstlern sind mir in den letzten Jahren besonders zwei aufgefallen: Henri Royer und Henri Guinier. Royer hat zwar schon vor neun Jahren seine erste Medaille erhalten, scheint sich aber doch erst vor kurzem ganz gefunden zu haben. 1897 stellte er ein Bild »Abends in Flandern« aus, alte Frauen in einer ärmlichen Vorstadtstrasse von Gent oder Brügge. Die ungemein kräftig gemalten und in ihrem schweren eiligen Schritt ausgezeichnet erfassten Gestalten heben sich ungemein plastisch von der Mauer und den tiefgrünen Fensterläden ab. 1898 erhielt er dann den Nationalpreis mit einem grossen Ex-voto, das der Staat angekauft hat. Ein kräftiger barfüssiger Schiffer im braunen Kittel setzt ein Schiffsmodell auf den Altar einer kleinen Dorfkirche. Durch ein Fenster neben dem Altar fällt volles Tageslicht auf die hinter ihm stehenden oder knieenden, ihm andächtig zuschauenden Verwandten und Freunde. Dies Jahr sah man von ihm im Salon einen »Abend in Lothringen«, ein bäuerliches Liebespaar, das sich hinter einer Hecke getroffen hat und sich still in die Augen schaut. Etwas von der Angelus-Stimmung lag in dem schlichten und tiefen Bilde. Guinier's bestes Bild ist bis jetzt »Marienkinder«. An einem stillen, heiteren Sonntag gehen die jungen Konfirmandinnen in ihren weissen Kleidern und Schleiern vorm Dorfe durch ein blühendes Feld spazieren. Ein tiefer Friede liegt über der Landschaft, die mit Thoma'scher Schlichtheit und Poesie gegeben ist.

Fast alle diese Bilder sind in sehr einfachen grauen und bräunlichen Tönen gehalten. Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch die andere Richtung der heutigen Malerei, die auf vollere Farben, »reichere Harmonien«, wie man in Frankreich sagt, ausgeht, im Volksbilde zum Ausdruck gekommen wäre. In erster Linie sind hier die Maler der Bretagne zu nennen,

und an ihrer Spitze Charles Cottet, dessen grossen »Abschied« wir vor zwei Jahren in einer Abbildung gebracht haben. Sein letztes grosses Bild, die »Johannistagsprozession« bildet gewissermassen ein Gegenstück dazu. Dort hatten wir die Stimmung des Abends und der Trauer in tiefblauen und tiefgrünen Tönen ausgedrückt, hier leuchtet uns der Tag und das Fest in einer blendenden Harmonie von Rot, Gelb und Weiss entgegen. Vorn erblicken wir das Marienbanner inmitten einer Gruppe weissgekleideter Jungfrauen. Dahinter gehen rotgekleidete Chorknaben vor dem Baldachin her, unter dem das Allerheiligste einhergetragen wird. Vor dieser Gruppe und seitlich von ihr gehen Mädchen und Frauen mit bunten Hauben und Brusttüchern. Gewissermassen als Rahmen für diesen leuchtenden Zug dienen die dunkelbraunen Scharen der Zuschauer und hinten das Kirchlein zwischen hohen Bäumen, durch deren dunkelgrüne, ganz dekorativ gehaltene Massen eine echt bretonische Landschaft mit Dolmen herüberschimmert. Es ist mit der »Prozession« wie mit dem »Abschied«. Sie ist ein hochinteressantes und bedeutendes Werk, aber kein vollkommenes Meisterwerk. Kein lebender französischer Künstler vermag so den Charakter eines Volkes zu erfassen, keiner eine Stimmung so in Farben umzusetzen, keiner eine so grosse Fläche farbig so zu bewältigen. Aber die Zeichnung hat hier und da etwas Unbestimmtes, Flaues. Kein vernünftiger Mensch wird Cottet einen Vorwurf daraus machen, dass er seine Zeichnung so vereinfacht, es ist ihm weniger um den einzelnen Kopf, als um den Gesamteindruck zu thun. Aber dann muss jeder Pinselstrich so völlig auf der richtigen Stelle sitzen, dass alle Einwände von selbst verstummen. Die unfehlbare Sicherheit eines Roll fehlt Cottet noch, und wir würden ihm, dessen grosses Temperament wir bewundern, einen schlechten Dienst erweisen, wollten wir die Augen über seine Mängel verschliessen. Bei Cottet's Freund Lucien Simon, der sich allerdings bis jetzt noch nicht an ein so grosses Bild gewagt hat, habe ich dieses Gefühl der Unsicherheit nie. Dagegen stören mich bei ihm manchmal kleine Unschönheiten in der Komposition, so die Diagonallinien in den »Ringern« und dem »Abend nach der Prozession«, die nirgends eine Auflösung oder ein Gegengewicht finden. Simon's beste Arbeiten in der letzten Zeit waren das grosse Bild »Meine Freunde«, das leider nicht auf die Weltausstellung gekommen ist, die »Kneipe in der Bretagne« und die höchst amüsante und farbig ungemein reizvolle Skizze »Mein Atelier«. Wir bringen von der »Kneipe« eine Abbildung, die von der äusserst kecken und dabei völlig harmonischen Farbenzusammenstellung allerdings kaum einen Begriff giebt.

In den letzten Jahren hat ein noch sehr junger Künstler, Emile Wéry, fast unglaublich rasche und glänzende Erfolge gehabt. 1897 erhielt er mit einem Abendbilde, »Letzter Glanz«, eine dritte Medaille, 1898 mit einem tiefempfundenen Stimmungsbilde aus der Bretagne, »Abend nach dem Sturme«, bereits eine zweite und ein Reisestipendium, und im diesjährigen Salon wurden seine »Schiffer« für den Luxembourg angekauft und zugleich mit dem Nationalpreise ausgezeichnet. Dazwischen fällt ein reizendes, grosses Bild, »Rückkehr aus der Schule«. Eine lachende, pausbäckige Kinderschar kommt einen sonnigen Abhang herunter auf uns zu. Es giebt immer noch Leute, die behaupten, die heutigen Volksmaler sähen nur die armseligen und trüben Seiten des Lebens. Nein, sie können sehr wohl das Sonnige malen, ohne kleinlich und süsslich zu werden. In erster Linie kommt es ihnen aber weder auf das Freudige noch auf das Traurige, sondern auf das malerisch Charakteristische an. Alle diese Bilder stammen aus der Bretagne. Jetzt ist Wéry mit seinem Stipendium nach der Heimat der echten Volksmalerei gegangen, nach Holland. Von dorther hat er die »Schiffer« geschickt. Ein Kanal in Amsterdam, völlig belebt von jenen grossen Booten, die ihren Besitzern zugleich als Wohnungen dienen. Überall sind die Männer dabei, sie mit ihren grossen Stangen vorwärts zu treiben. In dem vordersten reicht eine hübsche junge Frau ihrem Kinde die Brust. Dies alles liegt in einem feinen Schatten. Dahinter aber erstrahlen die Häuser der Stadt und ein hoher Kirchturm im hellsten Morgensonnenschein, und ganz rechts, wo die Stadt aufhört, verliert sich der Blick in eine leuchtende, unendliche Landschaft. Es lässt sich vielleicht manches gegen das Bild einwenden, z. B. erscheint mir die Perspektive im Vordergrunde nicht überzeugend, aber das Ganze mit seinen roten, grünen, blauen und gelben Tönen ist von einer so einzig schönen, zarten und doch nicht weichlichen Harmonie erfüllt, über alles ist ein so tiefpoetischer Schimmer gegossen, dass man sich völlig gefangen giebt. Jedenfalls gehört Wéry zu den Künstlern, die zu den allerschönsten Hoffnungen berechtigen.

Den Schiffern gegenüber hing im Salon ein grosses Bild von Jules Adler, »Der Strike von Le Creusot«. Adler gehört zu den ganz wenigen Künstlern, die noch eine direkte sozialistische Tendenz in ihren Bildern verfolgen. Wenn er von der Arbeit über die Boulevards heimkehrende Arbeiter schildert, muss er ihre stumpfe Müdigkeit so betonen, dass ein dumpfer Schrei der Empörung zum Himmel emporzusteigen scheint; wenn er eine Kneipe malt, so muss man in Riesenbuchstaben »Absinthe 15 c.« an den Fenstern lesen. Aber so wenig man mit dieser Tendenz einverstanden zu sein braucht, ein starkes Talent kann man dem Künstler nicht absprechen. Auch er strebt nach voller Farbigkeit. Im Mittelpunkte des Strikebildes steht eine Frau in einem tiefgrünen Kleide mit blutroter Schärpe, eine moderne Schwester der Freiheitsgöttin auf Delacroix' Barrikadenkampf. Auf diese Töne ist das ganze Bild mit grossem Geschick gestimmt. Es stellt die Ausständigen dar, wie sie gegen Abend mit ihren roten Bannern die Arbeiter-Marseillaise singend durch die Strassen des Städtchens ziehen.

Man sieht, das Ergebnis ist auf dem Gebiete der Volksmalerei in Frankreich sehr erfreulich. Wir finden mindestens ein halbes, vielleicht ein ganzes Dutzend bedeutender Künstler, von denen der jüngste eben

dreissig und der älteste noch nicht vierzig Jahre alt ist, die also wohl ihre allererste Jugend schon hinter sich haben, die sich aber alle noch in rüstigem Vorwärtsschreiten befinden.

* * *

Unser heutiges Zeitkostüm ist ebenso malerisch wie das früherer Jahrhunderte, der Frack ist ebenso gut auf einem Bilde verwendbar wie die Uniform. Dieser Satz gehört seit einigen Jahrzehnten zum Glaubensbekenntnis jedes Realisten. Es muss aber doch ein Haken dabei sein. Wenn wir durch den Luxembourg gehen, finden wir ausser der »Jury« von Gervex und dem »Atelier von Batignolles« von Fantin-Latour kaum ein Bild mit modern gekleideten Menschen in kommen. Unser Kostüm, wenigstens das männliche, ist eben doch nicht so malerisch wie der Bauernkittel oder die Arbeiterbluse und unser Seelenleben ist nicht so nach aussen gekehrt wie das der unteren Stände.

Einer der feinsten Interieurmaler, die Frankreich augenblicklich besitzt, ist Eugène Lomont, von dem der Luxembourg ein »Lied« besitzt. Seine Lieblingsstunde ist die beginnende Dämmerung. Eine alte Dame sitzt in Träumereien verloren auf dem Sofa, oder ein junges Mädchen spielt ein Schumann'sches Lied, oder ein paar Freundinnen sind in eine Schachpartie vertieft. Einige Partien des Zimmers liegen schon im Dunkel, die Figuren stehen im Halbschatten oder als Silhouetten gegen das Licht. Das sind Vor-



H. Guinier. Marienkinder.

Lebensgrösse, und jene sind Vereinigungen von Porträts in einem Raume, also mehr als historische Dokumente denn aus Freude an der malerischen Erscheinung entstanden. Und auf der jetzigen Weltausstellung befindet sich, abgesehen von einigen auf Bestellung gemalten Zeremonienbildern und den Porträts, gegenüber den vielen Bildern mit Bauern und Arbeitern kein einziges, das, wie Manet's »Frühstück im Grase«, ein Picknick im Walde oder eine Gartengesellschaft oder ein Diner oder einen Ballabend in Lebensgrösse darstellte. Wenn Scenen des bürgerlichen Lebens heute gemalt werden, so geschieht dies fast ausschliesslich in kleinem Formate, in *Interieurs*, bei denen aller Nachdruck auf der farbigen Stimmung des Innenraumes und den feinen Lichtwirkungen ruht und der Charakter und das Thun und Treiben der ihn belebenden Personen erst in zweiter Linie zur Geltung würfe, wie er sie liebt. Dann wieder malt er ein Mädchen bei der Toilette, über dessen nackten Rücken das Morgenlicht kosend hingleitet, oder eine Frau vorm Spiegel, oder eine Spitzenhäklerin. Goldene Thürleisten, Sofalehnen oder Tassenränder, silberne Strickkörbchen sind willkommene Anhaltspunkte für die Lichtstrahlen. Lomont ist ein echter Erbe der alten Holländer, van der Meer's und de Hooch's, ohne an einen von ihnen direkt zu erinnern. Tournès hat sich junge Frauen, die sich waschen, anziehen, pudern oder den Hut aufsetzen, zur Spezialität erkoren. Prinet hat ein paar ganz reizende ältere Bilder ausgestellt, einen Tanz junger Mädchen (»Unter Freundinnen«) und eine Kinderschar, die mit Reifen, Bällen und Puppen die Treppe hinunterstürmt (»L'envolée«). Zu der trefflichen Beobachtung des Lichtes kommt hier eine ausgezeichnete Wiedergabe der Bewegung.

Insbesondere sind die vorüberwogenden Kleider auf dem Tanzbilde mit ausserordentlicher Kunst gegeben. Aus dem vorigen Jahre stammt eine liebenswürdige »Brettspielpartie«. Erwähnt sei auch der in merkwürdigen blaugrünen Tönen gehaltene Five o'clock (»Elles!«) von Truchet. Morisset ist etwas robuster. Auf seinem trefflichen Atelierbilde »Freunde« ist Braun die herrschende Farbe, auf die alle übrigen mit bewundernswerter Kunst gestimmt sind. Die feinen Wirkungen des Lampenlichtes in traulichen Wohnzimmern, wenn einige Freunde beim Thee oder zum Musizieren versammelt sind, werden von Rieder und Victor Lecomte in sehr feinen und anziehenden kleinen Bildern wiedergegeben, die aber doch hinter den Leistungen der Dänen Johansen, Paulsen und von Irminger etwas zurückstehen.

Neben diesen Malern der Wohnräume stehen einige bedeutende Maler des Kircheninnern. An erster Stelle ist hier immer noch Sautai zu nennen, der das helle Tageslicht in weissgetünchten Klostergängen mit unübertroffener Meisterschaft malt. Eine ähnlich feine Behandlung der ganz lichten Töne zeigt die »Toilette der Konfirmandinnen« von Paul Thomas. In den letzten Jahren hat Sabatté ein gewisses Aufsehen erregt. Er malt hauptsächlich die Kirche Saint-Germain-des-Prés, bald die Vorhalle, bald einen Teil des Seitenschiffs, bald eine Kapelle, gewöhnlich mit der etwas sentimentalen Beigabe einer betenden Witwe, eines Bettlers oder einer ähnlichen Figur.

* * *

Wir hatten gesagt, dass der konsequente Impressionismus eines Monet und Sisley unter den jüngeren Künstlern kaum namhafte Anhänger zähle. Doch sollte man deshalb nicht von einer Überwindung des Impressionismus überhaupt sprechen. Wenn wir nämlich darunter die Betonung der farbigen Massen und der Stimmung im Gegensatz zur liebevollen Beobachtung der einzelnen Gegenstände verstehen, so ist er durchaus nicht überwunden, vor allem nicht in der *Landschaftsmalerei*. Corot war sein grosser Begründer. Wenn man auf der jetzigen Jahrhundert-Ausstellung die älteren Bilder von Monet und Sisley betrachtet, kann man deutlich sehen, dass sie seine Schüler waren. Wenn Corot seine Staffelei ins Freie setzte, dann sagte er sich nicht: Jetzt will ich den Teich hier vor mir malen und die Weiden da drüben und die Häuschen da hinten, sondern: Ich will die Stimmung festhalten, die über dem allen liegt und mir mein Herz weitet. Ich will, dass etwas von der kühlen Morgenluft auf den Beschauer überströme, dass er den Nebel verfliegen und die Sonnenstrahlen hüpfen sehe, die Weiden rauschen, die Vögel zwitschern und die Käfer summen höre. Aber Corot's Abendbilder sind ebenso gut Impressionen wie seine Morgenbilder. Die Dämmerungslandschaften, die seit einigen Jahren auf den Ausstellungen vorherrschen, sind also keine Absage an diesen Impressionismus, sondern nur ein Rückschlag gegen die Hellmalerei, gegen die einseitige Bevorzugung des hellsten Sonnenscheins und gegen die Farben-Experimente, zu denen seine eifrigsten Vertreter geführt wurden, um nicht hinter der Natur zurückzubleiben, um das Schwüle, Blendende, Flimmernde ganz wiederzugeben. Das Auge wurde übersättigt von der allzu grossen und im Grunde ziemlich farblosen Helligkeit, und sehnte sich nach den Abendstunden mit ihren goldenen Abendhimmeln, ihren rötlichen Wolken und dem tiefen Grün der Wiesen und Bäume.

Henri Royer. Ex-voto.

Natürlich hat auch die Hellmalerei noch zahlreiche Anhänger. Dazu gehören vor allem die Maler der Provence. Mit den Namen Marseille, Toulon, Nizza, Cannes ist für uns die Vorstellung des Sonnenscheins und des tiefblauen, wolkenlosen Himmels so

unzertrennlich verbunden, dass wir uns sehr wundern würden, wenn uns Montenard, Gagliardini und ihre Freunde Abend- und Mondscheinbilder heimbrächten. Hellmaler sind ferner die meisten Orientmaler, wie Girardot und Rigolot. Wieder andere bevorzugen auch in ihren Bildern aus dem nördlichen Frankreich den hellen Sonnenschein, so Petitjean, Guillemet, Quignon, Tanzi. Sie alle aber begnügen sich mit einer relativen Helligkeit, suchen nicht durch eine prismatische Farbenzerlegung dem Sonnenlichte eine aussichtslose Konkurrenz zu machen. Und wahrhaftig, ihre Bilder wirken im geschlossenen Raume sonnig genug. Ihnen nahe stehen einige Maler, wie Busson, Damoye, Clary, die wohl auch die Tagesbeleuchtung lieben, aber nicht den grellen Sonnenschein, sondern die zarteren Effekte des leicht bewölkten Himmels.

Der grösste lebende französische Landschafter und vielleicht überhaupt der grösste Lyriker der Landschaft seit Corot ist Cazin. Die Nationalgalerie besitzt von ihm eine Magdalena, der Luxembourg einen Ismaël. Beide sind prachtvolle Beispiele für die Auffassung der Figur, wie sie uns Millet wert gemacht hat. Weder ist die Figur nur Staffage, noch die Landschaft nur Rahmen; beide durchdringen sich gegenseitig, ergänzen und erhöhen die Stimmung. Die biblischen Namen und Attribute waren wohl nur Zugeständnisse an eine Zeitströmung oder vielmehr ihre Folgen. Am liebsten aber sind mir Cazin's Landschaften ohne Figuren. Fast immer sind es Motive aus den Dünen der Nordsee. Man muss in diesen Dünen gelebt haben, um die Bilder recht zu verstehen, aber nicht in einem grossen Badeorte, sondern in einem ganz stillen Fischerdorfe. Die Vegetation ist ärmlich, die Bäume kommen nicht recht zur Entfaltung und neigen sich stets nach der einen Seite, die Hütten sind ganz niedrig, als duckten sie sich vor dem Sturmwinde, als möchten sie sich ganz in den Boden hineinschmiegen. Die ganze Natur hat etwas Demütiges, aber unendlich Trauliches. Nirgends giebt es schönere Sonnenuntergänge, nirgends strahlendere Mondnächte. Besonders schön aber ist die Dämmerstunde. Die Umrisse verschwimmen, aber den Gegenständen haftet noch ein Glanz an, als hätten sie noch etwas von der Sonne zurückbehalten. Diese Stunde hat Cazin gemalt. Bald ist die Sonne eben erst hinunter, bald glänzt schon der Mond am Himmel. Am Ende des Dorfes, da wo die letzten Häuser stehen, eine einsame Strasse. Links ein schwarzgrünes Gebüsch und ein paar eingeschlafene Häuser, weiter hinten noch ein Häuschen, in dem noch ein Licht schimmert. Darüber glänzen ein paar einsame Sterne. Der Mond muss aufgegangen sein, denn die Gegenstände werfen lange durchsichtige Schatten über die Strasse. Die Nacht hat keine Schrecken, sondern etwas wohlthuend Beruhigendes. Bleigrau, dumpfgrün und braun sind die Farben. Das ist eins der Bilder auf der jetzigen Ausstellung. Der Künstler giebt nur das Wesentliche, nur die Massen ohne scharfe Umrisse, aber er wirft den Eindruck nicht geistreich hin, sondern verarbeitet ihn in seiner Seele und giebt ihn als etwas Eigenes, als ein Gedicht in Farben wieder. Aber wer denkt bei Cazin überhaupt an die Mache, wer lässt sich von seiner hier und da ja vielleicht etwas sentimentalen Weise nicht völlig gefangen nehmen! Welcher Gegensatz zu den Nachahmern Monet's, bei denen das Technische sich überall und immer in den Vordergrund drängt!

Neben Cazin verbleichen alle anderen Berühmtheiten etwas. Am nächsten steht ihm René Billotte. Sein schönstes Bild auf der Ausstellung ist »Ein Abend in Vernon«. Ein Dörfchen mit schiefergedeckten weissen Häusern in einem Thalgrunde, durch den sich ein stiller Fluss schlängelt, vorn ein paar hohe Birken mit herbstlichem Laube, hinten ein Berg mit hellglänzenden Steinbrüchen, am Himmel ein paar zarte Rosenwölkchen. Ein kleines Bild von Meslé könnte fast von Cazin selbst gezeichnet sein, so sehr erinnert es nicht nur im Motiv und der Stimmung, sondern auch in der Ausführung, den langausgezogenen Pinselstrichen an ihn. Eine grosse Dorflandschaft desselben Künstlers, bei der die Dächer der Häuser in den letzen Sonnenstrahlen erglühen, ist persönlicher. Bei René Ménard konnte man in der letzten Zeit etwas besorgt sein, dass er sich zu sehr spezialisierte, immer nur in den ihm eigenen melancholischen bräunlich-grünen Farben schwelgte. Die Ausstellung zerstreut diese Befürchtungen. Unter anderen befindet sich in ihr eine Seelandschaft, die in ihren ganz hellen silberigen Tönen fast an den Glanz einer Perlmuschel erinnert. Das Gewitter ist vorüber, spiegelglatt liegt der See, über dem sich ein strahlender Regenbogen wölbt. Am Ufer liegt, den Kopf träumerisch in die Hand gestützt, eine wunderschöne nackte weibliche Gestalt. Ein paar Bäume im Hintergrunde ergänzen die Scenerie. Den mittleren Teil des Bildes hat der Künstler, wie er es zu thun liebt, noch einmal in vergrössertem Format zu einem herrlichen Pastell verarbeitet. Die tieftonige Landschaft mit den Tempelruinen von Agrigent in Regenstimmung« ist im vorigen Jahre in Berlin ausgestellt gewesen. Die meisten übrigen Bilder sind älteren Datums und vor zwei Jahren in der »Zeitschrift« besprochen worden. Bouché fiel mir im Salon von 1898 zum erstenmale mit einer prächtigen Abendlandschaft »Die Ufer der Marne« auf, die auch jetzt mit andern Bildern von ihm zusammen wieder ausgestellt ist. Selten hat ein Künstler einen so tiefen Goldglanz des Himmels mit so einfachen Mitteln erzielt. Gosselin liebt den Augenblick, wo der rote Glanz der Abendwolken eben verblasst. Ein rötlichbrauner Schimmer ist über das tiefe Grün seiner Bilder gegossen, das sonst völlig dominiert. Die Komposition ist ein klein wenig strenger, erinnert von fern an die klassischen Landschaften. Den höchsten Grad der Einfachheit erreicht Pointelin, manche werden seine Juralandschaften direkt langweilig finden. Da ist z. B. ein Bild, auf dem man weiter nichts sieht, als eine kahle Thalmulde mit einem kleinen Teich, ohne Baum und Strauch und ohne ein lebendes Wesen, und darüber den kühlen blassen Abendhimmel, eine trostlose Einöde. Aber dieses öde, schweigende Einerlei hat doch etwas Gross-

artiges. Alle diese Künstler gehören zu einer grossen Familie. Sie drücken die Stellung des modernen Menschen zur Natur aus, dem es nicht so sehr um die Schönheit ihrer Formen zu thun ist, sondern der nach



Emile Wery. Schiffer im Kanal von Amsterdam.

reiner erquickender Luft und seliger Stille lechzt, um die Last des Alltags zu vergessen und die Seele rein zu baden von seinem Staube.

Auch Dauchez liebt die Stimmungen des trüben Tages und der Dämmerung, aber er ist kräftiger als die anderen, erinnert in seiner breiten Mache an seine Freunde Simon und Cottet. Ein »Pilgerzug« machte vor vier Jahren zuerst auf ihn aufmerksam. In frühester Morgendämmerung fahren die Pilger einen Fluss hinab zu dem Wallfahrtskirchlein, dessen Lichter uns aus der Ferne entgegenleuchten. Vor zwei Jahren wurden dann seine »Tangbrenner«, eine gewaltige weite Strandlandschaft in Regenstimmung, vom Luxembourg angekauft. Dies sind bis jetzt seine bedeutendsten

Bilder. Sie bestehen eigentlich nur aus drei Farben, einem dumpfen Grün, einem matten Graubraun und einem fahlen Grau.

Dieser grossen und bedeutenden Gruppe gegenüber steht der greise Harpignies, der mit seinen zweiundachtzig Jahren eine der Ehrenmedaillen erhalten hat, fast einsam da. Es giebt eine Menge jüngere Maler, denen er völlig fremd geworden ist, die einfach nicht begreifen, wie man eine Landschaft komponieren, wohlabgewogene Baumgruppen gewissermassen als Kulissen vor die Fernsicht stellen kann. Aber diese verstehen auch die einfache Grösse Poussin's nicht.



Lucien Simon. Kneipe in der Bretagne.

Und doch ist Harpignies gar nicht so unmodern. Man vergleiche das frische Grün seiner Wiesen und die an Corot erinnernde Zartheit seines Birkenlaubes einmal mit den Bildern der früheren Klassizisten! Wer nicht in einseitige Anschauungen verrannt ist, wird sich einem gewissen Eindruck stiller Grösse vor den besten Bildern des Meisters nicht entziehen können. Nach Grösse strebt auch Demont. Sein gewaltiges Seestück »Die Wracks« will mir mehr behagen als die biblischen Landschaften »Das gelobte Land« und »Der verlorene Sohn« oder die phantastischen »Danaiden«.

Wir haben gesehen, wie die früher als die wichtigsten betrachteten Kategorien der Malerei, die »grosse Kunst«, in Frankreich immer weiter zurückgegangen sind und welch bedeutender, zu den schönsten Hoffnungen berechtigender Nachwuchs dagegen den grossen Porträtisten, Volksmalern und Landschaftern erstanden ist. Es erübrigt uns nur noch einen Blick auf den sogenanten »Neuidealismus« zu werfen. In zwei grossen Meistern fand man ihn vor allem verkörpert, in Puvis de Chavannes und Gustave Moreau. Dass der Einfluss des ersteren nicht ganz ohne Erfolg geblieben ist, haben wir bereits gezeigt. Moreau ist vielfach überschätzt worden. Der Abschnitt über ihn in einem bekannten deutschen Buche ist im wesentlichen eine Wiedergabe der fast krankhaften Dithyramben seines Schülers und Freundes Ary Renan. Wirkliche Perlen, die einen ganz reinen Genuss gewähren, sind nur einige Aquarelle, von denen der Luxembourg jetzt zwei oder drei der schönsten besitzt. Die wenigen vollendeten grossen Gemälde unterscheiden sich von denen Chassériau's und anderer nur durch einen Zusatz krankhafter Übersinnlichkeit. Das Fleisch ist elfenbeinern wie bei seinem Lehrer Picot. Aus den angefangenen Bildern in seinem Museum ersieht man übrigens, dass er weniger ein Maler als ein Mosaik-

künstler gewesen ist. Trotzdem ist sein Einfluss beträchtlich gewesen. Wir finden ihn ausser bei Ary Renan, der eine junge Griechin gemalt hat, wie sie am Meeresstrande neben einem halbverfaulten Wrack einen Totenschädel erblickt, bei dem Kopf des Orpheus von Béronneau, bei der Bathseba von Cot, bei dem in glühenden Farben schillernden »Heiligen Georg mit dem Drachen« von Henri Cain. Etwas von dem Übersinnlich-Sinnlichen Moreau's ist auch in die Werke Lévy-Dhurmer's übergegangen, der allerdings auf der Weltausstellung weder mit seinem grossen Paradies noch mit seiner Eva, sondern nur mit zwei seiner gesunden und anmutigen Volksbildchen aus der Bretagne vertreten ist. Etwas wirklich Grosses hat diese Richtung nicht hervorgebracht. Von den übrigen Phantasiekünstlern seien vier hervorgehoben: Desvallières, der in seinen kraftvollen Akten (»Die Orgie«) etwas von unserem Franz Stuck hat, Aman-Jean, der in seinen stilisierten, bald porträtähnlichen, bald allegorischen Frauenbildnissen raffinierte Farbengenüsse zu bieten bestrebt ist, aber seine »Frau mit dem Pfau« mit ihrer wunderbaren Verschmelzung violetter und gelber Töne noch nicht wieder erreicht hat, Jean Véber, der auch in den Farben ganz phantastische Maler toller Märchenbilder, endlich Paul-Albert Laurens mit seinen wilden, an Loie Fuller erinnernden Sturmjungfrauen (»La bourrasque«).



Cazin. Die Dorfstrasse.

In der Abteilung der Handzeichnungen, Aquarelle und Pastelle begegnen wir im allgemeinen denselben Namen wie bei den Ölmalereien. Ganz besondere Freude bereiten hier die wundervoll kräftigen Aquarelle von Lucien Simon und seiner Frau Jeanne, die Pastell-Landschaften von Ménard, die Aquarell-Landschaften von Guignard und die farbensprühenden, grotesken und höchst amüsanten Spanierinnen von Lunois. Nur hier, in seinen mit Aquarellfarben gehöhten Zeichnungen kann man auch Boutet de Monvel, den unvergleichlichen zartsinnigen Beobachter von Kinderscenen, recht würdigen lernen. Eine der schönsten stellt einen Bruder am Krankenbett seiner Schwester dar. Von den mit dem Pastellstift arbeitenden Anhängern des Raffaëllischen »Charakterismus« ist nur Milcendeau mit einigen seiner prächtigen Bauern aus der Vendée vertreten. Unter den Illustratoren ragt einer weit über alle anderen hinaus, Renouard, mit seinen Skizzen aus den Sitzungen des Dreyfus-Prozesses und seinen Schilderungen des Londoner Lebens. Die amüsantesten französischen Karikaturen der letzten Jahre hat wohl Albert Guillaume in dem Fries für das Théâtre des Bonshommes Guillaume in der Ausstellung geschaffen. Ganz famos sind auch seine aquarellierten Zeichnungen aus dem Kasernenleben. Forain und Caran d'Ache, der französische Oberländer, auf der einen, Hermann-Paul und Ibels auf der anderen Seite haben ihre satirischen Griffel in den letzten Jahren hauptsächlich in den Dienst der Politik gestellt und sich dabei oftmals zu Geschmacklosigkeiten verleiten lassen. Auch bei dem sehr talentvollen Léandre wird der Humor oftmals durch einen Zug von Grausamkeit erstickt. Nicht vergessen sei der immer übermütige und amüsante Willette.

Von der von manchen vorausgesagten Neubelebung des Interesses für die Reproduktion durch den künstlerischen Stich ist nicht gar viel zu bemerken. Wohl besitzt Frankreich unter seinen jüngeren Kupferstechern so bedeutende Talente wie Patricot, und verschmäht es selbst eine Berühmtheit wie Bracquemond nicht, seine Radiernadel in den Dienst eines anderen zu stellen; weitaus die grösste Aufmerksamkeit erregen doch die Originalradierungen und Originallithographien. Vor kurzem ist im Luxembourg die Ausstellung eines der herrlichsten lebenden französischen Künstler eröffnet worden, der nach über dreissigjährigem Aufenthalt in London jetzt endlich wieder in die Heimat zurückgekehrt ist, Alphonse Legros. Sie umfasst Gold-

stift- und Silberstift-Zeichnungen, Radierungen, Arbeiten mit der kalten Nadel, Aquatinten und Lithographien und sie enthält Landschaften neben allegorischen Scenen, Beobachtungen aus dem täglichen Leben, insbesondere wundervolle Bettlergestalten, neben religiösen Motiven, nicht zum mindesten aber ganz unvergleichliche Männerköpfe, so Charles Darwin, Alfred Tennyson, Thomas Carlyle, den Kardinal Manning, die Maler Poynter und Watts, Gambetta, Champfleury, Dalou und Rodin. »Der Stich wurde von Legros stets nur als eine Form der Zeichnung betrachtet, sagt Bénédite in der Einleitung zum Katalog, er ist für ihn einfach ein Ausdrucksmittel. Deshalb hat er sich auch nie wirklich um die Technik gekümmert.« Es sind die Bekenntnisse einer tiefen und reichen Künstlerseele, die wir hier vor uns haben. Die meisten übrigen Meister der Radierung und Lithographie werden von den deutschen Kupferstichkabinetten eifrig gesammelt und sind deshalb den deutschen Kunstfreunden nicht unbekannt. Carrière's geistreiche, nur allzu synthetische Porträtlithographien von Rodin, Daudet, Goncourt und Verlaine, Lepère's nervöse Momentbilder aus dem Pariser Leben, Raffaëlli's reizvolle und ungemein charakteristische Farbenradierungen, Legrand's schwülsinnliche Schilderungen der Pariserin, Helleu's zarte und geistvolle Frauen, Jeanniot's prächtigderbe Soldatenscenen stehen hier noch immer im Vordergrunde. Die lithographierten Phantasien über Beethoven, Schumann und Wagner des herrlichen Fantin-Latour muss man in der Jahrhundertausstellung suchen, wo auch seine über alle Massen schönen Porträtgruppen aus den siebziger Jahren hängen. Auch Odilon Redon, den Illustrator der »Versuchung des heiligen Antonius«, sucht man vergebens unter den Zeitgenossen. Unter den jüngeren seien Henri Rivière mit seinen Landschaften in Farbenholzschnitt, Béjot mit seinen Pariser Radierungen, Mlle. Desaille, die talentvolle Schülerin Helleu's, Manuel-Robbe, Marius Borrel genannt. Chéret ist noch immer der König des Plakates. Neben ihm hat der gefällige, oft etwas süssliche Grasset (Mucha ist kein Franzose) in den letzten Jahren die grössten Erfolge gehabt. Künstlerisch weit interessanter sind die in breiten schwarzen und weissen Flächen gehaltenen, hier und da höchstens mit Rot aufgemunterten Plakate Gruen's.

HUBERT VAN EYCK

Von W. H. James Weale.

Am 16. Mai 1432 wurde auf dem Altar einer der Seitenkapellen in der Pfarrkirche St. Jan in Gent (jetzt Kathedrale St. Bavo) ein Bild zum erstenmal zur öffentlichen Schau gestellt. Dieses Altarstück, »die Anbetung des Lammes«, eines der besten und herrlichsten Werke der Malkunst, war drei Jahrhunderte lang der Ruhm der alten flämischen Stadt und ein Anziehungspunkt für alle Kunstliebhaber. Es ist in der That ein grossartiges Meisterstück, an dem man in gleicher Weise das wohl Erdachte und das kunstvoll Ausgeführte der Komposition bewundern muss.

Eine Inschrift auf dem Rahmen teilt uns mit, dass Hubert van Eyck, ein Maler von unerreichtem Verdienst, das Werk begann, welches sein Bruder Jan, der ihm in künstlerischem Können nachstand, vollendete.

Pictor Hubertus e Eyck maior quo nemo repertus
incepit pondusque Iohannes arte secundus
perfecit laetus Judoci Vyd prece fretus
VersV seXta MaI Vos coLLoCat aCta tVerI.

Die so überlieferte Kunde ist alles, was über Hubert's Schaffen bekannt ist.[1]) Von Jan haben wir eine ganze Reihe von Gemälden, die Namen und Datum tragen, und zwar von 1432 bis 1440 für jedes Jahr mit Ausnahme des Jahres 1435, in welchem er abwesend war, weil er im Auftrage des Herzogs Philipp von Burgund eine weite Reise unternommen hatte.

Hubert starb am 18. September 1426. Jan, der vom Oktober 1422 bis zum 11. September 1424 im Haag in Diensten Johann's von Bayern stand, trat am 19. Mai 1425 in diejenigen Philipp's des Guten, Herzogs von Burgund. Der ältere Bruder lebte ruhig als Handwerker; der jüngere war nicht nur der offizielle Maler eines der reichsten und mächtigsten Fürsten seiner Zeit, in einer Stadt, die zur damaligen Zeit so viel besucht wurde, wie heute London und Paris; er wurde auch bei verschiedenen Gelegenheiten vom Herzog mit Missionen an auswärtige Höfe geschickt. Das trug dazu bei, ihn weit bekannt zu machen; auch signierte er seine Bilder, was Hubert, wie es scheint, nicht that.

1) Es ist von Wichtigkeit, zu erwähnen, dass diese Inschrift in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts übermalt wurde und erst wieder zu Tage kam, als man im Jahre 1824 die Übermalung entfernte. Die beiden ersten Worte der dritten Reihe, wie sie jetzt auf dem Rahmen stehen, lauten *frater perfecit;* aber das kann nicht richtig sein; das zweite Wort sollte sich auf *fretus* reimen.

Guicciardini ist der erste Schriftsteller, welcher in seiner »Beschreibung der Niederlande«, die er im Jahre 1557 in Antwerpen veröffentlichte, den Namen des Hubert erwähnt. Nachdem er von Jan gesagt hat, dass dieser die Kunst der Ölmalerei um das Jahr 1410 erfunden habe, bei welcher Angabe er sich auf die Autorität Vasari's beruft, erzählt er, dass Hubert seinem Bruder nacheiferte, mit ihm lebte und an denselben Bildern arbeitete.[1])

In der zweiten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen der Maler änderte Vasari seine ursprüngliche Angabe auf Grund von Mitteilungen, die er von Dominicus Lampsonius aus Lüttich empfangen hatte.[2]) Opmeer, der im Jahre 1595 starb, schreibt die Erfindung den beiden Brüdern zu. Die nächstfolgende Autorität, C. van Mander, veröffentlichte seine Lebensbeschreibungen der niederländischen Maler im Jahre 1604. Er benutzte die Angaben Vasari's, doch erweiterte er sie durch Hinzufügung dessen, was er von seinem eigenen Lehrer, Lukas de Heere aus Gent, gelernt hatte. Dieser starb 1584. Er hatte während seines Lebens Material gesammelt für eine auch bereits begonnene Schrift in flämischen Versen über das Leben der niederländischen Maler, deren Manuskript bereits verloren gegangen war, als van Mander sich mit den Vorbereitungen zu seinem Werke beschäftigte.

Erst im gegenwärtigen Jahrhundert begann das Interesse für Werke der Malkunst aus der Zeit des Mittelalters wieder aufzuleben. Seit dem Jahre 1820 widmeten sich de Bast aus Antwerpen und Dr. Waagen aus Berlin eingehend dem Studium der frühen niederländischen Gemälde. In den Archiven wurden Dokumente ausgegraben; manche, die veröffentlicht wurden, waren gefälscht; unter den letzteren befanden

1) Die Stelle lautet im Italienischen folgendermassen: »I principali e piu nominati di quelli (pittore) . . . . sono stati Giovanni d'Eick, quello il quale (come narra Giorgio Vasari Aretino nella sua bellissima opera de Pittori eccellenti) fu inventore intorno all' anno MCCCCX del colorito a olio . . . . . . A pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva, e dipingeva continuamente sopra le medesime opere, insieme con esso fratello.« *Descrittione di tutti i Paesi Bassi,* p. 97, Anversa, 1567.

2) Die betreffende Stelle lautet in der Veränderung: »Lasciando adunque da parte Martino d'Olanda, Giovanni Eick da Bruggia, ed Huberto, suo fratello, che nel 1410 mise in luce l'invenzione et modo di colorire a olio.« Mise bezieht sich hier unmittelbar auf Hubert allein; wenn nicht, so auf die drei erwähnten Personen.

sich die folgenden auf die van Eycks bezüglichen: 1) Die Aufnahme Hubert's van Eyck und seiner Schwester Margarete in die Brüderschaft Unsrer lieben Frau *ter Radien* in Gent, die des ersteren 1412, die der letzteren 1418, und 2) die Zulassung des Hubert und Jan als freie Meister in die Gilde des heiligen Lukas in Gent am 1. Oktober 1422. Diese Fälschungen denn als solche sind sie erwiesen worden[1]) —



Hubert van Eyck. Die drei Marien am Grabe. Richmond, Sammlung Cook.

1) Nachzulesen in dem vorzüglichen Werk von

haben das grosse Hindernis für die Ergründung der frühen Geschichte der Schule gebildet. Da sie als Dokumente von unbestreitbarer Echtheit veröffentlicht und angeführt und im Municipal-Archiv zu Gent aufbewahrt wurden, führten sie zu dem Glauben, dass Hubert 1412 in Gent lebte, und dass er von der Gilde erst 1422 für frei erklärt wurde. Im Jahre 1861 drückte ich bereits meine Zweifel an der Echtheit des ersten dieser Dokumente aus.[1]) Einige Jahre später fand ich in dem Testament des Johann von Visch, Herrn von Axel und Capelle, das die Jahreszahl 1413 trägt, ein Gemälde Meister Hubert's erwähnt, welches der Testator seiner Tochter Marie vermachte, einer Nonne, und 1418—1438 Äbtissin des Benediktiner-Klosters zu Bourbourg in der Nähe von Gravelingen. Diese und andere darauf folgende Entdeckungen bestätigten meine Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Schriftstücke, in welchen über die Zulassung der van Eycks in die Gilde des heiligen Lukas berichtet wird. Leider wissen wir weder, was das von Johann von Visch hinterlassene Bild darstellte, noch hat irgend ein frühes Gemälde nachgewiesen werden können, welches der Abtei von Bourbourg gehörte.



Hubert van Eyck. Robert Poortier vom hl. Antonius beschützt. Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie.

Victor Van der Haeghen, Mémoire sur des Documents faux relatifs aux anciens Peintres, Sculpteurs et Graveurs Flamands. Bruxelles, 1899. Die Geschichte der Maler in Versen, welche von Lukas de Heere sein soll, die Statuten der Malergilde, die die Jahreszahl 1338 tragen, und das Register derselben von 1339 bis 1539, welches E. de Busscher in seinem Werk: *Recherches sur les Peintres Gantois* abdruckte, sind alle als Fälschungen erwiesen worden, die von moderner Hand geschrieben sind.

1) *Notes sur Jean van Eyck,* Bruxelles 1861, p. 31.

Es giebt indessen eine Anzahl von Bildern, die in vielen Punkten Ähnlichkeit mit dem Genter Altarstück aufweisen, während zwischen ihnen und den von Jan signierten Bildern viel weniger Verwandschaft vorhanden ist. Es ist daher von grosser Wichtigkeit festzustellen, welchen Anteil Jan an der Ausführung der Genter Altarbilder hatte. Die gefälschten Dokumente führten zu dem Glauben, dass Hubert nur weniger als vier Jahre an dem Werke gearbeitet haben konnte, während Jan sechs brauchte, um es zu vollenden. Aber das ist eine vollkommen irrtümliche Annahme.

Hubert musste, den Gebräuchen der Zeit gemäss, eine Skizze der Gesamtkomposition entwerfen, welche sich nach dem von einem Geistlichen bestimmten Thema richtete. Dann machte er einen Kontrakt mit Jodocus Vyd über die Ausführung und den Preis des Gemäldes. Da bis jetzt keine Notiz über einen Vertrag dieser Art gefunden worden ist, wissen wir nicht, wann er das Werk begann; es mag fünf oder sechs Jahre vor seinem Tode, vielleicht sogar früher gewesen sein. Es ist indessen möglich, den Höchstaufwand von Zeit abzuschätzen, welchen Jan der Vollendung gewidmet haben kann.

Der Zeitraum zwischen Hubert's Tod und der Aufstellung des Bildes auf dem Altar der Vyd-Kapelle beträgt genau fünf Jahre, sieben Monate und fünf Tage, während welcher Zeit Jan ein Jahr, zwei Monate und sieben Tage mit der Gesandtschaft für den portugiesischen Hof abwesend war, so dass nicht ganz vier Jahre und fünf Monate übrig blieben; davon muss noch die Zeit in Abrechnung gebracht werden, die er auf die Ausführung von Gemälden für den Herzog und auf andere, bei verschiedenen Gelegenheiten auf Befehl des Herzogs unternommene Reisen verwandte: eine Reise 1427, für welche er 20 Lire erhielt; eine andere 1428, wahrscheinlich nach Spanien mit André Thoulongeon, ausserdem Aufenthalte in Lille und Hesdin. Schliesslich lässt sich noch als höchst wahrscheinlich hinzufügen, dass die Berichte über die »Recette générale des finances« für das Jahr 1429 und 1430 und die »Recette générale de Flandre« für 1427 und die fünf folgenden Jahre, welche alle verloren gegangen sind, noch Zahlungen für andere Reisen aufwiesen, welche die Zeit zur Vollendung des Werkes seines Bruders noch beträchtlich verkürzen würden. Es ist anzunehmen, dass er erst 1431 daran ging, als er sich verheiratet und in Brügge niedergelassen hatte, und dass er daselbst die beiden Tafeln mit den Figuren Adam's und Eva's auf der Innenseite und den beiden Sibyllen u. s. w. auf der Aussenseite ausführte. Es ist bemerkenswert, dass die Höhe dieser Tafeln die der Mitteltafel übertrifft, welche sie bedeckten, wenn die Flügel geschlossen wurden, und dass die architektonischen Einzelheiten des mittleren Teils vom Zimmer der gesegneten Jungfrau nicht mit den beiden seitlichen übereinstimmen. Ich bezweifle, dass Jan viel mehr daran gethan hat; aber es ist möglich, dass er einige Kleinigkeiten, sein eigenes Porträt eingeschlossen, übermalte, und dass der schwarze Mantel und der rote Rosenkranz seinen Schmerz über den Verlust des Bruders ausdrücken sollten, da schwarz und rot zur damaligen Zeit die bei allen liturgischen Trauerfeierlichkeiten angewandten Farben waren. Vielleicht aber gehörte diese schwarze Tracht zu seinem öffentlichen Amte. —

Nach sorgfältigem Studium bin ich zu dem Schluss gelangt, dass folgende Werke von Hubert sind:

1. »Der Brunnen der lebendigen Wasser«, früher in der Kirche zu Palencia, jetzt verloren; nach Ponz (*Viage d'Espâna*, XI, 55. Madrid, 1703) soll es in jeder Hinsicht besser gewesen sein als die jetzt im Prado-Museum zu Madrid befindliche Kopie. Diese wurde aus der Kirche der Hieronymusmönche von Santa Maria del Parral in der Nähe von Segovia, die 1447 gegründet und 1459 eingeweiht wurde, nach dort gebracht; wahrscheinlich stammt die Kopie aus dieser Zeit.

2. »Der Besuch der drei Marien am Grabe«, früher im Besitz von M. Middleton in Brüssel, jetzt in dem des Sir Francis Cook zu Richmond. (Abb. 1.) Holz. H. 0,70 m; B. 0,875 m.

3. »Der Calvarienberg« im Museum zu Berlin.

4. »Onze Lieve Frau, die heilige Anna und Hermann Steenken aus Suutdorp, Vicar des Kartäuserklosters der heiligen Anna *ter Woestine* in der Nähe von Brügge, beschützt von der heiligen Barbara«. Pater Hermann war von 1402 bis 1404 und von 1406 bis zu seinem Tode am 23. April 1428 [1]) Vicar dieses Kartäuserklosters. Hubert muss dieses Bild in Brügge zwischen 1406 und 1426, wahrscheinlich vor 1420 gemalt haben. Es ist jetzt im Besitz des Baron G. Rothschild in Paris.

5. »Die Jungfrau Maria und der Kanzler Rolin«, im Louvre zu Paris.

6. »Robert Poortier aus Gent in einer Landschaft knieend und vom heiligen Antonius beschützt«; auf der Rückseite der Engel Gabriel, in Grisaille gemalt, den rechten Flügel des Altarstückes der Marienkapelle in der Erlöserkirche zu Gent bildend. Kopenhagen, Kgl. Museum, No. 93. Holz. H. 0,592 m; B. 0,312 m. (Abb. 2.) Diese Tafel zusammen mit einer Statue des heiligen Antonius, welche er beauftragt war zu bemalen, befand sich am 9. März 1426 in Hubert's Werkstatt, als der Stifter, und

1) Ich fürchte, es ist wenig Aussicht vorhanden, für dieses Bild ein genaues Datum festzusetzen, aber der folgende Auszug aus einem Kartäuser Manuskript erklärt, warum der Mönch knieend unter dem Schutz der heiligen Barbara dargestellt ist: »Erant huic optimo patri viscera pietatis et misericordiae, et innata ad Christi Passionem compassio. Accidit aliquando ipsum deflectere ad sacellum Sanctae Barbarae cum familiaribus amicis quibus ex officio debebat humanitatem aliquam; defixis autem oculis in Crucifixum qui pone adstabat, adeo commotus est ut totus a se discederet, nec adverteret omnino quid amici dicerent.« Dieses Kloster wurde im Jahre 1578 zerstört. Das Gemälde scheint in den Besitz des Erzherzogs Ernst von Österreich übergegangen zu sein, der von 1592–95 Regent der Niederlande war. Im Inventar seiner Sammlung wird es folgendermassen beschrieben: »La Sainte Vierge accompagnée de Saint Bernard et d'un ange par Rupert van Eyck.

seine Frau, Avezoete de Hoeghe, ihr Testament machten.[1])

7. »Die Anbetung des Lammes«, mit Ausnahme von zwei Flügeln.

8. »Die Stigmatisation des heiligen Franziskus«, bis vor kurzem im Besitz des Lord Heytesbury, jetzt in New York (Holz. H. 0,133 m; B. 0,151 m.), und die Replik im Museum zu Turin (No. 313. Holz. H. 0,28 m; B. 0,33 m.). Dieses Bild kann unmöglich in den Niederlanden gemalt worden sein, wo die Minoritenmönche wenigstens bis zu Ende des 15. Jahrhunderts das graue Gewand trugen.

Ich möchte die Aufmerksamkeit noch auf das Architektonische im Hintergrund von 2 und 3 lenken, welches dem Niederländischen durchaus unähnlich ist, sondern an die roten Ziegelbauten Italiens (Padua?) erinnert; ferner auf die Typen der Figuren in diesen beiden Werken, welche ein südländisches Aussehen haben; die Gestalten in Nr. 3 sind wahrscheinlich einer italienischen Quelle entnommen. Auch ist in 2, 6, 7 und 8 das Vorkommen der Zwergpalme zu beachten, *Chamaerops humilis*, einer Pflanze, welche an den Ufern des mittelländischen Meeres üppig gedeiht, aber nördlich vom 44. Breitegrad nicht mehr gefunden wird; ebenso sind das Wollkraut in Nr. 2 und einige Bäume und Sträucher in 6 und 7 Gewächse des Südens. Die Loggia, in welche die Figuren in Nr. 4 gruppiert sind, sowie der Turm der heiligen Barbara haben italienisches Aussehen. Von diesem letztgenannten Bilde befand sich eine Replik, oder wahrscheinlicher eine Kopie, auf welcher die Gestalt der heiligen Anna fehlte, im Besitze des Marquis Exter in Burleigh House, von welcher ich glaube, dass sie ursprünglich dem Kartäuserkloster zu Diest und später einer Privatsammlung in Holland angehörte. Sie ist jetzt im Museum zu Berlin.

Um, wenn auch nur mit einiger Sicherheit, feststellen zu können, welche Bildnisse von Hubert und welche von Jan sind, bedarf es sorgfältigster Studien. Ich glaube, es kann darüber kein Zweifel mehr herrschen, dass die Porträts des Judocus Vyd und seiner Frau, sowie das des Robert Poortier von Hubert sind; diese und die von Jan signierten Porträts bilden für die Beurteilung den einzigen Stützpunkt.

Ich glaube erwiesen zu haben, dass aller Grund vorhanden ist, anzunehmen, Hubert sei der grössere der beiden Künstler gewesen, und er sei es wahrscheinlich gewesen, welcher die neue Malmethode erfunden hat. Er war sicherlich der letzte Vertreter der alten Traditionen, und Jan der Bahnbrecher der modernen Kunst. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schätzte man die Figuren Adam's und Eva's höher, als all die anderen Bilder des Altars; dies mochte wohl dazu führen, Jan für den grösseren der beiden Künstler zu halten. Wir erfahren durch Guicciardini, man habe sie so hoch gepriesen, dass man von dem ganzen Kunstwerk mit Unrecht als von dem Adam- und Evabild gesprochen habe.[1]) Zweifellos geben die Worte: *maior quo nemo repertus* die Meinung von Hubert's Zeitgenossen wieder. Sie würden ihn schwerlich in der Kapelle, welche er ausgeschmückt hatte, begraben, oder seinen rechten, in ein Kästchen geschlossenen Arm über das Thor der in der Nähe befindlichen Halle gestellt haben, wenn er sich nicht in bemerkenswerter Weise ausgezeichnet hätte. Die vierte Reihe seiner Grabschrift verleiht meiner Annahme eine weitere Bestätigung. Die Worte *my ne help raet, const, noch medicyne* rühmen seine Klugheit, seine Geschicklichkeit in der Kunst und seine Kenntnis der Chemie, was alles, wie man ihn sagen lässt, ihm nicht helfen konnte, dem Tode zu entgehen.

1) Das Testament, welches in zwei Exemplaren unter den Schriftstücken aufbewahrt wird, die sich auf die heilige Erlöserkirche beziehen, ist sehr lang; die Stelle, welche sich auf Hubert bezieht, lautet folgendermassen: »Begheeren te ligghene in de kerke s. Helichs Kersts, in de zuut cappelle die men heet Onser Vrouwen cappelle van der Moure, daer zij eenen saerc hebben doen legghen ter welker plaetsen zij willen ende begheeren dat vulcome dat men in de selve capelle doe maken eenen altaer omme up te doene den dienst ons Heeren ende an den selven altaer te stelne tbelde van Sente Anthonise, welc beelde nu ter tyt rust onder meester Hubrechte den scildere met meer ander weercx dienende ten selven altare.« Ich verdanke die Mitteilung dieses Auszuges der Liebenswürdigkeit des Herrn Victor van der Haeghen.

1) »L'eccellentissima tavola del Trionfo dell' Agnus Dei, benche alcuni impropriamente la nominino d'Adam ed Eva.« *Descrittione*, p. 97.

EIN UNBEKANNTES PORTRÄT DANTE'S AUS DEM XIV. JAHRHUNDERT

VON JACQUES MESNIL.

I.

MAN kannte bis jetzt nur ein einziges Bildnis Dante's, welches sicher dem 14. Jahrhundert angehört: das in der Kapelle des alten Palazzo del Podestà zu Florenz befindliche, welches nach der Ansicht der besten Sachkenner von Giotto gemalt ist.[1]) Dante trägt auf demselben die Züge eines noch jungen Mannes, dessen Profil, wenn auch bedeutend gemildert, an das charakteristische Profil erinnert, welches der Name Dante heutzutage vor unserem geistigen Auge wachruft. Auch hier sehen wir die Adlernase, nur die Krümmung ist weniger markiert, die Spitze ist kaum gesenkt, die Unterlippe ist etwas nach vorn geschoben, das Kinn ist streng, aber nicht hart und vorspringend.[2]) Man hat mit Recht gesagt, dass es mehr der Dante der Vita nuova als der Göttlichen Komödie ist, den wir uns unter diesem Bilde vorstellen. Der Typus des alten Dante war bisher noch nicht in Darstellungen aufgefunden worden, die aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert stammen. Im Laufe des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts herrscht dieser mehr und mehr vor, um sich schliesslich als endgültiger Dante-Typus einzubürgern: Aus dieser Zeit stammen die Porträts von Michelino (Dom zu Florenz), von Luca Signorelli (Dom zu Orvieto), das des Codex Riccardianus 1040, und wahrscheinlich auch die Büste im Museum zu Neapel[1]), und die sogenannte Maske Dante's.[2]) Von dem Porträt, welches sich an der Spitze des Codex Palatinus 320 (in der Nationalbibliothek zu Florenz) befindet, lässt sich die Entstehungszeit nicht angeben. Es zeigt einen Mitteltypus, der älter aussieht, als der des Bargello,

Dantebüste im Museum zu Neapel.

1) Dieses Fresko ist, wie man weiss, der Gegenstand langer und lebhafter Erörterungen gewesen, namentlich im Jahre 1865, als man den 600jährigen Geburtstag Dante's feierte. Heute geben die meisten Kunsthistoriker zu, dass es ein Werk Giotto's ist, aber einige glauben, dass es in den Jahren 1301—1302, andere, dass es 1334—1337 entstanden ist. Über diesen Streit und überhaupt über Dante-Bildnisse siehe: *F. X. Kraus,* »Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und Politik.« Berlin 1897. I. Buch, 10. Kap., Dante's körperliche Erscheinung. Es ist dies die zuletzt veröffentlichte und zugleich die vollständigste Studie über diese Frage. Man findet dort auch die Wiedergabe der wichtigsten Dante-Porträts.

2) Wegen der Ungeschicklichkeit des Malers, der das Fresko restaurierte, kann es sich nur noch um die Profillinie handeln. Auch muss man das Profil nach einer Kopie beurteilen, die vor der Restauration entstanden ist! Streng genommen ist das Porträt Dante's von Giotto jetzt verloren gegangen.

1) Prof. Kraus (loc. cit.) sieht hierin ein Werk aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

2) Denselben Typus bringt Raphaël in den Fresken der Vatikanischen Stanzen zur Anwendung. In seinen wesentlichen Zügen nähert sich auch das Porträt des Andrea del Castagno (Kloster S. Appolonia in Florenz) diesem Typus.



Bildnis Dante's in dem Fresko des Orcagna. Florenz. Sta. Maria Novella. Cappella Strozzi.

aber jünger als der der Maske und im ganzen weniger charakteristisch ist.[1])

Man nimmt allgemein an, dass diese Bildnisse des 15. von einem Porträt des vorhergehenden Jahrhunderts herzuleiten sind, das jetzt verloren ist, z. B. von dem des Taddeo Gaddi, welches Vasari anführt, ohne es übrigens weiter zu charakterisieren. Der Typus, welchen sie wiedergeben, stimmt bis auf weniges genau mit folgender Beschreibung Boccaccio's in dem »Leben Dante's« überein: »Er hatte ein längliches Gesicht, eine Adlernase, eher grosse als kleine Augen, starke Kinnbacken, und die Unterlippe trat mehr hervor als die Oberlippe; seine Hautfarbe war dunkel, Haare und Bart dicht, schwarz und kraus, und immer war ihm ein melancholischer und nachdenklicher Ausdruck eigen.«[2]) Ein einziger Zug fehlt den Bildnissen Dante's, welche wir kennen: der Bart. Aber das ist eine Einzelheit, die meines Erachtens nicht genügt, uns an ihrer Echtheit zweifeln zu lassen.[3])

II.

Es giebt dennoch noch ein Bildnis, das den Typus des alten Dante aufweist und aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt. Merkwürdigerweise scheint dieses bis jetzt den Augen der Forscher vollkommen entgangen zu sein[4]), trotzdem es sich in Florenz, inmitten einer der wichtigsten Fresken des Trecento in einer Kirche befindet, die von allen aufgesucht wird: nämlich in Sta. Maria Novella, auf den Fresken der Cappella Strozzi, die von Orcagna gemalt sind. Daselbst bemerken wir auf dem Jüngsten Gericht unter der Gruppe der Auserwählten (links vom Fenster) in der obersten Reihe eine betende Gestalt mit zusammengelegten Händen, das Gesicht, welches vollkommen mit dem bekannten Dante-Typus übereinstimmt, in Profilstellung zum Himmel erhoben. Man kann sich durch die beigefügten Abbildungen überzeugen, dass die Ähnlichkeit namentlich mit der im Museum zu Neapel befindlichen Büste vollkommen ist. Es ist dasselbe längliche Gesicht, dieselbe Nase, dasselbe hervortretende Kinn; man erkennt um Mund und Nase dieselben Falten; bei beiden ist die Kopfbedeckung dieselbe, und diese stimmt ausserdem mit derjenigen überein, die man, mit wenigen kleinen Abweichungen, auf allen Dante-Bildnissen wiederfindet. Nur Stirn und Mund weisen kleine Unterschiede auf: Bei der Büste zu Neapel ist erstere weiter hinauf entblösst und beim Mund lässt Orcagna die Unterlippe hinter die Oberlippe zurücktreten. Aber diese abweichende Lippenstellung mag zum grossen Teil daher rühren, dass der Kopf beim Beten nach hinten gelehnt ist.

Die Vergleichung des Bildnisses von Orcagna mit den anderen vorher erwähnten Dante-Porträts zeitigt das gleiche Ergebnis: hier und da geringfügige Unterschiede in der Zeichnung der Nase, deren Anschwellungen und Senkungen bald mehr oder weniger markiert sind, und in der Gestaltung des Kinns. Im übrigen ist es derselbe Typus, den wir in der Maske, auf dem Fresko von Signorelli, auf dem Gemälde von Michelino und im Codex Riccardianus 1040 dargestellt finden. Man kann also annehmen, dass das Bildnis Orcagna's eines derjenigen war, die den Künstlern des 15. Jahrhunderts, welche dazu berufen waren, die Züge des Dichters wiederzugeben, als Modell dienten.

III.

Man weiss nicht genau, wann die Fresken der Cappella Strozzi zu Sta. Maria Novella gemalt wurden. Das Altargemälde ist signiert und trägt das Datum 1357. Man weiss, dass die Ausführung desselben dem Andrea Orcagna[1]) 1354 aufgetragen wurde, und man nimmt an, dass die Fresken vor dieser Zeit entstanden sind. Nach Vasari schuf Andrea sie im Anfang seiner Laufbahn als Maler, gemeinsam mit seinem Bruder Bernardo, mit dem er in gleicher Weise auch die Fresken des Chors von Sta. Maria Novella gemalt hatte. Man weiss auch, dass diese im Jahre 1358 durch ein Unwetter beschädigt wurden. Schliesslich kann man den Eintritt des Andrea Orcagna in die Korporation der medici, speziali e merciai, der die Maler angehörten, ungefähr in das Jahr 1344 setzen.[2]) Alles lässt also darauf schliessen, dass die Fresken um das Jahr 1350 gemalt wurden. Wie alt war Andrea damals? Er starb wahrscheinlich im Jahre 1368.[3]) Wenn man der Angabe Vasari's, nach welcher er ein Alter von 60 Jahren erreicht hätte, folgt, so müsste er 1308 geboren sein. Nach dem Datum seines Eintritts in die Korporation der Maler zu schliessen, müsste er wohl einige Jahre später zur Welt gekommen sein. In jedem Fall ist es wenig wahrscheinlich,

1) Der Kodex stammt aus dem 15. Jahrhundert. (Milanesi, Bartoli.) Es ist möglich, dass das Porträt Dante's einer früheren Zeit angehört. Ich muss gestehen, dass ich die Bewunderung nicht teilen kann, welche einige für dieses Bildnis empfinden. Ich halte es nicht für das Werk eines Künstlers, besonders nicht für das Werk eines Giotto, wie man seltsamer Weise behauptet hat.

2) »Il suo volto fu lungo, e'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno e' capelli e la barba spessi neri e crespi, e sempre, nella faccia maninconico e pensoso.

3) Selbst wenn man zugiebt, dass man sich vollkommen auf Boccaccio's Aussage verlassen kann, lässt sich immerhin annehmen, dass Dante nicht immer einen Bart getragen hat. — Die Verse des Fegefeuers (XXXI, 68), welche man zur Bekräftigung von Boccaccio's Aussage anführt, sind nicht ein genügender Beweis, da man sie schwerlich wörtlich nehmen kann.

4) Weder Milanesi noch Crowe und Cavalcaselle, noch Kraus, noch Volkmann (Iconografia dantesca), noch Scartazzini (Enciclopedia dantesca), um nur einige anzuführen, erwähnen dies Bildnis. Nicht nur bei den modernen, auch bei den alten Schriftstellern habe ich vergeblich eine Notiz darüber gesucht.

1) Dank einem Schriftstück, das von *Baldinucci* gefunden wurde. Notizie dei professori del disegno.

2) Cf. Frey. La Loggia dei Lanzi, pp. 20 ff., 101 ff.

3) Cf. Gaet. Milanesi in seiner Ausgabe von Vasari (I, 608.)

dass er Dante gekannt hat. Aber in Florenz war sicherlich das Andenken an den Dichter noch lebhaft genug, so dass man die Erinnerung an seine Züge bewahrt hatte, und Giotto selbst, der ohne Zweifel den Verbannten zu verschiedenen Malen wiedersah, konnte seinen Schülern ein getreues Bildnis Dante's aus dessen letzten Lebensjahren überliefern.[1]) Dem grössten Maler des 14. Jahrhunderts nach Giotto war es vergönnt, dieses Gesicht, mit allem, was es an Grösse und Tiefe des Ausdrucks in sich barg, wiederzugeben.

Es ist unzweifelhaft, dass Orcagna in seinen Fresken zu Sta. Maria Novella eine grosse Anzahl scharf individualisierter und sehr charakteristischer Porträts angebracht hat. Jeder aufmerksame Beschauer wird es erkennen. Auch wird uns diese Thatsache durch das bestätigt, was Vasari von den Fresken desselben Gegenstandes sagt, die Orcagna in Sta. Croce gemalt hat.

Es wäre wünschenswert, dass die moderne Kritik sich unter diesem Gesichtspunkte eingehend mit den Fresken der Cappella Strozzi beschäftigte und versuchte, einige der Persönlichkeiten festzustellen, deren Züge der Maler so scharf und eindringlich der Nachwelt überliefert hat.

Florenz, den 4. Juni 1900.

1) Frey (Loc. cit.) glaubt, dass Andrea Orcagna ein Schüler Giotto's war.



Maske Dante's. Florenz, Uffizien.

NEUENTDECKTE FRESKEN IN ARCETRI

In Arcetri, gleich neben der Torre di Gallo, die dem Andenken des Gallileo Gallilei geweiht ist, wurden vor kurzem einige Freskenreste entdeckt. Das Aufgefundene ist ganz fragmentarisch und zum Teil zerstört, aber von höchstem Wert und Interesse. Ein Stück aus dem Quattrocento. Der Raum, in dem der Schatz gehoben wurde, ist gewölbt; er dient heute den Gästen einer Pension als Speisezimmer. Die Fresken haben sich neben einem Fenster, über und neben einer hier später eingebrochenen Thür erhalten. In den Lünetten werden, wenigstens noch an zwei Stellen, schlecht erhaltene Fruchtkränze sichtbar; darunter über einer merkwürdigen Architektur haben sich wildbewegte nackte Tänzer erhalten. Sie sind auf dunklem Grunde gemalt, oder eigentlich nur gezeichnet, denn es fehlt jede Modellierung des blassfarbenen Fleisches. Man sieht noch fünf Gestalten in reichlicher Lebensgrösse, vier Männer und eine einzige Frau. Alle erscheinen in rasender Bewegung, nur die Frau steht ziemlich ruhig da. Es sind kraftvolle, schlanke, jugendliche Gestalten, nur in den Umrissen unendlich sicher und lebendig gezeichnet. Sie springen mit erhobenen Armen dahin; Hände und Füsse sind zitternd bewegt. In den bartlosen Gesichtern äussert sich Lebensfreude und Jugendlust. Der Kopf der weiblichen Gestalt ist zerstört. Was sie eigentlich treiben, wonach sie haschen, errät man nicht; vielleicht umwerben alle vier die einzige Frau, die kleiner und zarter erscheint als die Männer und ruhig, aber ziemlich herausfordernd dasteht. Fragt man nach dem Maler, so kann hier eigentlich nur ein Name genannt werden: Antonio Pollajuolo, der z. B. ganz ähnliche Figuren in seinem h. Sebastian in der Londoner Nationalgalerie gemalt hat. Auch dort in den Bewegungen die kühnen Verkürzungen und die Übertreibung im Ausdruck. Allerdings sind die Fresken in Arcetri eine ziemlich flüchtige aber dabei unendlich geistvolle Arbeit, und man darf annehmen, dass diese Tänzer sich rings an den Wänden fortgesetzt

Aus den Fresken in Arcetri. Von Antonio Pollajuolo.

haben. Die Fresken werden durch Leinwandverschläge aufs beste geschützt; es wäre aber zu wünschen, man nähme sie von der Wand und brächte sie in die Uffizien in Sicherheit. Giacómo Brogi hat einstweilen allein von den Gemälden photographische Aufnahmen gemacht.

E. STEINMANN.



Aus den Fresken in Arcetri. Von Antonio Pollajuolo.

EIN VERSCHOLLENES GEMÄLDE VON HEINRICH ALDEGREVER

UNTER dieser Überschrift hat der gelehrte Bibliothekar des schlesischen Museums der bildenden Künste, Robert Becker, vor nun bald fünf Jahren in der Schlesischen Zeitung (No. 475, 10. Juli 1895) einen Auf satz veröffentlicht, der die merkwürdige Thatsache zur Sprache bringt, dass in den besten modernen Büchern über Deutsche Malerei — so z. B. auch bei Woltmann und Janitschek — zu lesen ist, in Breslau befinde sich ein Gemälde von Heinrich Aldegrever, das den Grafen Philipp von Waldeck darstellt. Nach den einen soll es im Besitze des Museums, nach den anderen Eigentum des schlesischen Kunstvereins sein. Beides musste von dem oben genannten Kunstgelehrten als durchaus irrig bezeichnet werden. In Breslau befindet sich nirgends ein solches Bild.

Die Erklärung für solch einen Irrtum ergiebt sich indessen aus einem Briefexcerpte, das Janitschek in den hinterlassenen Papieren Woltmann's vorgefunden hatte. Darnach war im Jahre 1868 an den Vorstand des Schlesischen Kunstvereins die Frage herangetreten, ob er ein Gemälde, das Aldegrever zugeschrieben wurde, ankaufen solle. In dem Briefe ward es so beschrieben: Oben links auf dem Bilde war das Wappen der Waldeck angebracht, unten im Hintergrund das Monogramm Aldegrever's. Die Unterschrift in Majuskeln lautete: Der eddel · vn · wolgeborner · her · Philips · grave · zu · Waldeck · abcoterfeit · synes · Alders · 51 · anno MDXXXV.



Graf Philipp der Dritte zu Waldeck, geb. 1486, gest. 1539. Nach einem Heinrich Aldegrever zugeschriebenen Gemälde. Photogr. Aufnahme von F. A. Schwartz, Hofphotogr. in Berlin.

Durch diese genauen Angaben« — schliesst Robert Becker seinen Aufsatz — »wird ein für allemal jeder Zweifel an dem wirklichen Verhandensein des Gemäldes beseitigt. Unbezweifelt muss auch bleiben, dass an den Kunstverein die Frage des Ankaufs des Gemäldes herangetreten ist. Jedoch wirklich gekauft worden ist es nicht. Grund genug aber ist zu der Hoffnung vorhanden, *dass der seit 1868 verschollene Breslauer Aldegrever noch wohlerhalten ein verborgenes Dasein führt* an einer Stelle, wohin nicht leicht das Auge eines Kunstgelehrten dringt. Gelänge es, das Werk aus dem Dunkel hervorzuziehen, dann wäre der Kunstwissenschaft ein überaus willkommener Dienst geleistet.«

Aus seinem verborgenen Dasein ist dieses Bild nun in der That vor kurzem in die Öffentlichkeit gelangt. Es wurde in einer Berliner Gastwirtschaft entdeckt, von Staub und Schmutz befreit und von kundiger Hand aufgefrischt. Zweifellos ist es das gleiche, wie das oben beschriebene. Die kleinen Abweichungen in der Briefnotiz sind ohne Belang. Das Bild ist auf starkem durch das Alter rissig gewordenem Eichenholz gemalt. Das Monogramm würde auf Aldegrever hinweisen. Ist es wirklich von ihm?



BERICHTIGUNG

Durch ein Versehen der Reproduktionsanstalt wurde in der Clichewiedergabe des Porträts Graf Philipp's III. zu Waldeck im Augusthefte der Zeitschr. f. bild. Kunst (Ein verschollenes Gemälde von Heinrich Aldegrever, von Dr. Franz Weinitz. S. 262) der untere Teil des Bildes mit der Inschrift fortgelassen. Zur Ergänzung geben wir hiermit das vollständige Bild wieder.



Aldegrever ist uns weit besser als Kupferstecher denn als Maler bekannt. Die Blätter von seiner Hand sind zahlreich; von Gemälden werden ihm zugesprochen das Altarwerk in der Wiesenkirche in Soest und das Bild: Christus auf seinem Grabe sitzend im Rudolphinum in Prag. Beide sind mir nur durch Beschreibung bekannt; sie kommen übrigens für die Kritik und stilistische Würdigung unseres Bildes kaum in Betracht. Damit ist es überhaupt übel bestellt, denn die *Bildnisse* (Gemälde), die Aldegrever's Namen früher führten, sind dessen durch die neueste Kunstforschung verlustig gegangen. Selbst der junge Mann in ritterlicher Tracht (im Hintergrunde eine wasserreiche Landschaft) in der Galerie Liechtenstein in Wien wird als solcher verdächtigt, auch deshalb, weil er auf *Lindenholz* gemalt ist.

Da bleibt uns denn zur Vergleichung nur die Reihe der Porträtstiche des Soester Meisters. Bei der Verschiedenheit der beiden Techniken — der Ölmalerei und des Kupferstichs — kann der Gewinn hieraus für die Stilkritik kein grosser sein. Immerhin sei auf Aldegrever's trefflichen Kupferstich (v. J. 1540), der den Herzog Wilhelm zu Jülich darstellt, hingewiesen.

Das Bildnis des Grafen Philipp des Dritten zu Waldeck zeigt ihn uns nach der Unterschrift im 51. Lebensjahre. Da er aber nach den besten Quellen im Jahre 1486 geboren ist, verträgt sich damit nicht die Jahreszahl MD3V. Das Ende der Zahl ist möglicherweise durch Beschädigung und Übermalung verstümmelt. Doch versichert der Restaurator, nichts dergleichen entdeckt zu haben. Auch das Monogramm soll gleichzeitig sein. Das Beiwerk: Perlen, Wappen und Ring sind überaus sauber ausgeführt und das Gold gut erhalten. Die Gesichtsfarbe ist rötlich, das Haar grau; ein schwarzes Barett deckt das Haupt. Die Schaube hat graugelben Pelzbesatz. Der Rock darunter ist dunkelzinnoberrot. Die Halskrause golden; die Handschuhe sind gelblich. Der Hintergrund ist dunkelbraunrot. Die Höhe des Bildes[1]) beträgt 75 cm, die Breite 50 cm. Seine malerischen Eigenschaften — um auch das noch zu erwähnen — sind, wenn auch nicht gleichmässig, so doch im ganzen als gut zu bezeichnen.

So erfreulich es wäre, in diesem gewiss beachtenswerten Werke alter deutscher Kunst einen echten Aldegrever zu begrüssen, kann doch die endgültige Bestimmung hierüber nur einem Forscher zukommen, der den Westfälischen Malern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ihrer Kunst seine ernsten Studien widmet.

Das Gemälde, auf das durch diese Zeilen die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Forscher gelenkt werden möge, befindet sich jetzt in Arolsen im Besitze Seiner Durchlaucht des Fürsten zu Waldeck und Pyrmont.

Berlin, im Juni 1900.

DR. FRANZ WEINITZ

1) Die beigegebene Abbildung zeigt den Zustand des Gemäldes nach der Reinigung, aber vor der Restaurierung.

BÜCHERSCHAU

Wien. — *K. k. Akademie der bildenden Künste.* — Katalog der Gemälde-Galerie . . . in zweiter Auflage neu bearbeitet von Josef Dernjac und Eduard Gerisch. — Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste, 1900. 788 S.

Braunschweig. — *Herzogliches Museum.* — Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Gemälde-Sammlung, bearbeitet von . . . Herman Riegel. Braunschweig, 1900. 438 S.

Strassburg. — *Verzeichnis der städtischen Gemälde-Sammlung.* . . . Mit 25 Nachbildungen in Lichtdruck. — Strassburg, Elsässische Druckerei und Verlagsanstalt vorm. G. Fischbach, 1899. 135 S.

Prag. — *Galerie Jos. V. Novák.* . . . Beschreibendes Verzeichnis von Dr. Th. v. Frimmel. — Als Manuskript gedruckt. — Selbstverlag, Prag, 1899. XVI u. 61 S.

Die vier vorliegenden Bände sind erfreuliche Zeugnisse dafür, dass die wissenschaftliche Katalogisierung der alten Bilder weiterschreitet — wenn auch natürlich in minder raschem Tempo als in den siebziger und achtziger Jahren.

Das Verzeichnis der Gemälde in der *Wiener Akademie*-Sammlung ist freilich im Wesentlichen nur eine zweite, sorgsam revidierte Ausgabe der Lützow'schen Arbeit von 1889. Der Bilderbestand ist im letzten Jahrzehnt fast ausschliesslich durch moderne Werke vergrössert worden. Die Maler des 19. Jahrhunderts sind für sich katalogisiert. Sonst durchgehende alphabetische Ordnung, die wohl überall zu empfehlen ist, hier aber ganz besonders angebracht erscheint. Die Galerie besteht bekanntlich aus Bestandteilen, die schlecht zueinander passen. Die historische Anordnung würde sich hier wunderlich ausnehmen. Die Stärke der Sammlung liegt einerseits in den herrlichen niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts aus der Galerie des Grafen Lamberg, andererseits in der höchst interessanten Reihe venezianischer Bilder des 16. Jahrhunderts, welche Bildergruppe Kaiser Ferdinand der Akademie überwiesen hat. In Hinsicht auf die venezianischen Stücke bleibt der Forschung noch viel zu thun übrig. Die Herausgeber der neuen Auflage des Verzeichnisses haben sich mit Erfolg bemüht, aus der Litteratur des letzten Jahrzehnts glückliche Korrekturen dem Texte zuzuführen. Hin und wieder waren sie dabei sogar zu eifrig, z. B. wenn zu No. 564, der hübschen mit H P signierten »heiligen Familie«, notiert wird: »nach A. Friedmann, Hans Dürer«. Die Holzarten waren schon in der ersten Auflage verzeichnet und die Signaturen sorgfältig nachgebildet.

Auf den Katalog der, für die Entwickelungsgeschichte der holländischen Malerei besonders wichtigen, *Braunschweiger* Galerie hat man sehr lange warten müssen. Weder

der sehr magere »Führer« noch die, übrigens in vielen Punkten veralteten, Riegel'schen »Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte« konnten als Stellvertreter angesehen werden. Der neue Katalog ist historisch geordnet; die Schulen sind zusammengehalten, innerhalb der Schulen herrscht zeitliche Folge. Die Bearbeitung ist sorgsam und im grossen und ganzen einwandfrei. Einige Irrtümer der »Beiträge« sind getilgt, Bode's und Scheibler's Bestimmungen vielfach beachtet. Das reizende, unter No. 13 verzeichnete, Diptychon ist holländisch und nicht »flandrisch«.

Wenn die Kataloge berühmter älterer Sammlungen keine anderen Überraschungen bieten können, als etwa Klugheiten oder Dummheiten der Herausgeber, ist das *Strassburger* Verzeichnis für jeden, der nicht kürzlich in Strassburg war, höchst erstaunlich, abgesehen von der Katalogarbeit. Was für eine reiche, das ganze Feld der älteren Malkunst überspannende Sammlung ist vorwiegend während des letzten Jahrzehnts in der elsässischen Hauptstadt zusammengekommen! 389 Bilder — von den Arbeiten des 19. Jahrhunderts abgesehen — umfasst die Galerie. Sie wurde in einer Zeit geschaffen, da der Kunstmarkt von Jahr zu Jahr ärmer und schwächer wurde, da die Preise für hervorragende Stücke ungeheuer stiegen, geschaffen gleichsam in der elften Stunde. Das Mass des noch Erreichten ist ausserordentlich, alle Umstände in Betracht gezogen. Der historisch gebildete Geschmack unserer Tage hat hier gewaltet und gewählt und der Sammlung ein besonderes Gepräge gegeben. Die historische Anordnung des Verzeichnisses lässt aufs Schönste hervortreten, wie gleichmässig und fast lückenlos der Bilderbestand sich über die verschiedenen Schulen, die Jahrhunderte erstreckt, wie nahezu alle Hauptmeister — innerhalb der Grenzen des heute mit beschränkten Mitteln Erreichbaren — durch charakteristische Schöpfungen vertreten sind. Das Verzeichnis ist von Dehio mit grosser Sorgfalt gearbeitet. Die Meisterbestimmungen rühren zumeist von Bode her. Die Nachbildungen der Signaturen bringt der Katalog nicht. Die Holzarten sind angegeben. Die 25 Lichtdrucke sind höchst willkommen.

Erfreulich ist das Übergreifen der wissenschaftlichen Katalogisierung auf das Gebiet des Privatbesitzes. Die wenig bekannte Galerie *Novák* in Prag, die hauptsächlich im letzten Jahrzehnt entstanden ist, und eher interessante Werke zweiten und dritten Ranges als hervorragende Schöpfungen der grossen Meister enthält, ist von Frimmel mit der höchsten Genauigkeit durchgearbeitet worden. Wenn die Kataloge der Privatsammlungen gemeinhin durch die Überschätzung des Eigenen, von der wenige Privatsammler frei bleiben, getrübt werden und an Vertrauenswürdigkeit einbüssen, was sie an Glanz gewinnen, so ist die streng sachliche und wissenschaftliche Arbeit Frimmel's um so erfreulicher, und die verständige Zurückhaltung des Sammlers, der dem Gelehrten freie Hand liess, um so rühmlicher. Die Sammlung Novák enthält jetzt 98 Bilder, zumeist hübsche niederländische Arbeiten des 17. Jahrhunderts, aber auch mehrere gute »Franzosen«. Die Feststellung der Autoren bot vielfach grosse Schwierigkeiten, die zu überwinden, soweit der allgemeine Stand der Kenntnisse es gestattete, Frimmel gewiss der rechte Mann war. Eine grössere Zahl von Lichtdrucken nach den Hauptstücken der Galerie wird dankbar begrüsst.

M. J. F.

ZU DEN KUNSTBLÄTTERN

Die Hand eines begabten Künstlers verrät die Radierung »Alte Frau«, die diesem Hefte beiliegt. Sie zeugt von einer Schärfe und Feinheit der Beobachtung, von einer Beherrschung der Technik und bei aller Intimität von einer Grösse der Darstellung, wie sie nur dem bedeutenden Palent eigen zu sein pflegt. Es ist dem Künstler, *Georg Jahn,* gelungen, in diesem Blatte ein Bildnis zu schaffen, das von Leben sprüht und gleichzeitig überaus malerisch wirkt.

Georg Jahn hat sich nur mühevoll und im harten Kampf mit der Sorge zum Erfolg durchgerungen, der vor allem im vorigen Jahre gelegentlich der Dresdener Ausstellung durch Verleihung der kleinen goldenen Medaille dokumentiert wurde. 1869 zu Meissen geboren, konnte er sich dem künstlerischen Studium erst widmen, nachdem er in der berühmten Porzellan-Manufaktur seiner Vaterstadt fünf Jahre, von 1883—1888, gearbeitet hatte. Im letztgenannten Jahre ward es ihm möglich, die Dresdener Kunstakademie zu beziehen. Nachdem er hier zwei Jahre lang emsig studiert hatte, ging er nach Weimar, wo Max Thedy seine weitere Ausbildung leitete. Sie wurde 1892 durch die militärische Dienstzeit unterbrochen, nach deren Absolvierung mehrere Jahre folgten, in denen die Arbeit ums tägliche Brot die künstlerische mehr oder minder ausschloss. Erst 1897 konnte Jahn die letztere wieder aufnehmen und wandte sich nunmehr fast ausschliesslich der Radierkunst zu, dem Gebiete, auf dem er seither, wie gesagt, reichen Erfolg zu verzeichnen hatte. Möchte die Anerkennung immer weiterer Kreise dem ernsten unermüdlichen Streben des noch jugendlichen Meisters mehr und mehr zu teil werden!

P. W.

Unsere Beilage in photographischem Dreifarbendruck giebt ein Aquarell des Düsseldorfer Malers *Adolf Lins* wieder. Dieser Künstler ist hauptsächlich durch seine Landschaftsbilder bekannt. Er gehört zu der jüngeren Düsseldorfer Landschafterschule, deren Schaffen sich durch Frische und Natürlichkeit so rühmlich auszeichnet. Obgleich Lins in seinen Kunstmitteln ganz modern ist, liegt in seinen Gemälden doch noch ein leiser Nachklang der alten romantischen Zeit, in welcher Düsseldorf eine so grosse Rolle spielte, und das verleiht ihnen einen eigenartigen, anheimelnden Reiz. Im vorigen Jahre überraschte Lins durch einen gross aufgefassten und lebendig gemalten weiblichen Akt auf grüner Wiese, und in unserem farbig wiedergegebenen Aquarell zeigt er sich als vortrefflicher Bildnismaler. Der Dargestellte ist der durch seine Schmiedebilder sehr vorteilhaft bekannte Düsseldorfer Maler Anders Montan, und das Bildnis ist ein schönes Zeugnis kollegialischer Freundschaft.

Z.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.





AUS BALTISCHEN GEMÄLDESAMMLUNGEN

Über die älteren Kunstwerke in baltischen Gemäldesammlungen ist bisher kaum etwas in weitere Kreise gedrungen. Wenn auch hier keine erschöpfende Übersicht gegeben werden kann, wie es über die mittelalterlichen Werke der Malerei und Plastik im baltischen Gebiet bereits geschehen ist, so dürfte es doch wohl angezeigt sein, wenigstens über das Zunächstliegende, das Zunächsterreichbare einige Mitteilungen zu machen.

Entstanden sind die einzelnen Sammlungen fast alle im letzten Viertel des vorigen und zu Anfang unseres Jahrhunderts, also zu einer Zeit, da die Erwerbung selbst eines berühmten Meisterwerks noch nicht mit einem Vermögen aufgewogen zu werden brauchte. Der auf allen Gebieten stets rege Verkehr mit Deutschland kam nicht in letzter Linie der Kunst zu gut; manch tüchtiges Kunstwerk wanderte aus deutschen Ateliers, oder durch den Kunsthandel gewonnen, in die Räume baltischer Kunstliebhaber. Auch durch den Handelsverkehr mit Holland, der noch bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein ziemlich bedeutend war, wird eine nicht unbeträchtliche Zahl von Werken der holländischen Kunst den baltischen Landen zugeführt sein. Für Kurland kommt ausserdem der Verkehr mit Polen in Betracht und Bilder, die von Dresden nach Warschau gebracht wurden, haben möglicherweise ihren Weg weiter nach Kurland genommen. Manche Stücke des heutigen kurländischen Besitzes mögen auch aus der ehemaligen herzoglich kurländischen Sammlung stammen, wenn auch das Beste von dem 1795 demissionirenden Herzog Peter mit nach Sagan genommen wurde. Der gelehrte Reisende Johann Bernoulli spricht im 3. Bande seiner »Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in den Jahren 1777 und 1778« (S. 246 ff.) von den Kunstsammlungen in den herzoglichen Lustschlössern Schwethof und Ruhenthal und zählt eine Reihe italienischer und holländischer Werke auf. Aus der Saganschen Sammlung sind scheinbar wieder Bilder in deutschen Privatbesitz übergegangen. Die Bilder der v. Liphart'schen Sammlung auf dem Gute Rathshof bei Dorpat stammen einer Dorpater Tradition nach zum grössten Teil aus Petersburg; schon Kaiser Peter I. soll dort hin geschenkt haben. Auch nach Kurland können von dort her Bilder gekommen sein. Manche Stücke, und darunter oft die vorzüglichsten, gingen freilich, durch die Verhältnisse gedrängt, dem Lande wieder verloren wie beispielsweise Raffael's kleine Madonna mit dem heil. Hieronymus und dem heil. Franziskus, die im Jahre 1829 aus der Sammlung der Barone Ferdinand und Theodor von der Ropp ins Berliner Museum kam (dort unter Kat. No. 145); ferner zwei prächtige Landschaften von



Abb. 1. Jacob Toornvliet, Knabenbildnis. Riga, Städt. Gemäldegalerie.



Abb. 2. Jan Hulsmann, Kartenspielende Gesellschaft. Riga, Städt. Gemäldegalerie.

M. Hobbema, die nebst einem von Angelika Kaufmann gemalten lebensgrossen Bilde der Familie des Herrn von Trompoffsky, früheren Besitzers des Gutes Seslauken in Kurland, aus dem Besitze des Barons v. Sacken im Jahre 1883 angeblich für 40 000 Frcs. nach Paris verkauft wurden; ebenso die reichhaltige Sammlung der verstorbenen Reichsgräfin Anrep-Elmt zu Schwitten und Burgau in Kurland, deren Bestände im Jahre 1893 bei Heberle in Köln unter den Hammer kamen. Immerhin aber ist noch manch wertvolles Stück im Lande geblieben und vornehmlich sind es neben den Werken deutscher Meister des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die der holländischen und vlämischen Künstler des 17. Jahrhunderts, die die Hauptbestandteile der einzelnen Sammlungen bilden. Werke der italienischen und spanischen Schulen finden sich dagegen in sehr geringer Zahl vor.

Zu den grösseren Sammlungen gehören: 1. die Stadtgalerie und die mit dieser verbundene Sammlung des Kunstvereins zu Riga; 2. die Friedrich Wilhelm Brederlo'sche Galerie in Riga; 3. die v. Liphart'sche Sammlung auf dem Gute Rathshof bei Dorpat; 4. die ehemals C. Morgenstern'sche, jetzt Sammlung der Universität zu Dorpat; 5. die beiden Sammlungen der Barone Edmund und Arthur v. Lüdinghausen-Wolff in Mitau (ein Teil der Sammlungen befindet sich auf dem Gute Jungfernhof bei Bauske); 6. die des Grafen Medem auf Elley, in Mitau aufgestellt; 7. die Sammlung des Grafen Heinrich Keyserling; 8. die der Frau v. Bach in Mitau; 9. die der Baronin v. Medem, ebenfalls in Kurland, und 10. die Gemäldesammlung von der Ropp in Szadow (Litauen).



Abb. 3. Ludolf Bakhuisen, Marine. Riga, F. W. Brederlo'sche Galerie.

Die städtische Gemäldesammlung zu Riga ist die jüngste der vorgenannten. Sie entstand erst im

Jahre 1866 durch den Erwerb der aus 46 Nummern bestehenden Sammlung des Rigaschen Kaufmannes Domenico de Robiani, der, aus Ticino gebürtig, angeblich unter Napoleon den russischen Feldzug mitgemacht und sich nach dessen unglücklichem Ausgang in Riga als Kaufmann niedergelassen hatte. Ausser diesen überwies die Kaiserliche Eremitage zu S. Petersburg der Stadt eine Anzahl von älteren Kopien nach Werken von Wouwerman, Albert Cuijp, D. Teniers, J. Both u. a. und daneben erwarb die Galerie die ziemlich umfangreiche, zumeist aus Werken holländischer Künstler bestehende Sammlung der Familie Hollander in Riga. — Der Kunstverein trat 1870, durch die litterärisch - praktische Bürgerverbindung gegründet, ins Leben. — Nicht unbedeutend ist die Sammlung einheimischer und russischer Künstler aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Was sich hier an Werken der italienischen Schulen befindet, ist unbedeutend; wertvoller dagegen ist die Sammlung niederländischer Künstler, wenn sie auch nur aus Werken zweiten und dritten Ranges besteht. — Von den beiden hier befindlichen Bildern des *Jan Wijnants* kann nur das eine, eine Gruppe dunkler Bäume, an der sich ein sandiger Weg vorüberzieht, im Hintergrunde mit den Umrissen einer Stadt, als echt erkannt werden, wogegen das zweite mit ähnlichem Sujet sich als eine Nachahmung mit gefälschter Bezeichnung erweist. — Eine Theodor Rombouts zugeschriebene Familienscene in einem Bauernhause ist, wie sich auch aus den Resten der Bezeichnung ergiebt, ein *David Rijckaert III.* — Von *Jan van Huijsum* sieht man Blumen in einer Vase; ein zweites ihm zugeschriebenes Stück lässt nach der breiteren Malweise weit mehr auf *Justus van Huijsum* schliessen, der in Schwerin so vortrefflich studiert werden kann.

Mit einem ähnlichen Bilde ist *Gasper P. Verbruggen* vertreten. — Von *Pieter van Bloemen* sind zwei römische Marktscenen und zwei Reiterlager zu sehen; von *Jacob Toornvliet* ein ziemlich rohes Bild, eine Schweineschlachtung und ein wieder sehr sauber gemaltes Bildnis eines jüdischen Knaben. (Abb. 1.) — Eine Campagnascene, ein Maultiertreiber mit seiner Familie an einem Bache auf der Rast von *Karel Dujardin* gehört in seiner sonnigen Färbung zu den schönsten Stücken der Sammlung. — Vorzüglich ist auch der auf einer Tonne sitzende Raucher von *Godfried Schalcken.* — Von *Dirk Maas* ist ein gutes Reitergefecht zu erwähnen, gegen das ein ähnliches von *Jan van Hughtenburg* schwer und trübe erscheint. — Etwas stark verputzt sind die einem Tempel mit Blumen zueilenden jungen Mädchen von *Geraert de Lairesse.* Recht ansprechend ist auch eine etwas rötlich blonde Kanalansicht mit burgartigen Gebäuden, die dem *Jan van Goijen* zugeschrieben ist, doch spricht die eigentümliche Tongebung nicht für diesen Meister; ferner eine kleine Landschaft mit Viehstaffage von *Niclaas Berghem* und zwei Reitergefechte von *Jan Peter van Bredael,* die beide z. Z. noch unter dem Namen seines Grossvaters gehen. — Eine Wirtshausscene bei Lampenbeleuchtung ist in der Art des Geraert Dou gemalt, aber trotz der sehr deutlichen Bezeichnung kein Original; von *Adriaen van Ostade* sieht man ein kleines gut bezeichnetes Bildchen zweier aus einem von Weinlaub umrankten Fenster herausschauenden Bauern; van *Aart von der Neer* eine Feuersbrunst in einem Dorfe und eine Kanallandschaft bei Mondscheinbeleuchtung. Stark verputzt ist auch das Bild einer jungen Nähterin, die sich bemüht, den Faden in die Nadel zu ziehen, in der Art des *Gerard ter Borch.* Das Porträt eines Mannes in dunklem Mantel mit Spitzenkragen ist für Bartol. van der Helst, dem es zugeschrieben ist, zu schwach, könnte aber einem Schüler von ihm angehören. Am nächsten steht es den Arbeiten des Rotius. — Ein in der Untermalung stehen gebliebenes Bildnis gilt hier als Selbstporträt von *A. van Dyck,* — ist aber ein Pasticcio. Unter

Abb. 4. Jacob van Loo, Bildnis. Riga, F. W. Brederlo'sche Galerie.

dem Namen des Grossmeisters der vlämischen Schule gehen hier immer noch zwei Gemälde: eine Erziehung des Jupiter und eine Gesellschaft vornehmer Damen und Herren beim Kartenspiel. Das erste Bild, eine Farbenskizze, steht *Jacob Jordaens* nahe und entspricht einer seiner Hand angehörenden Zeichnung in der Eremitage; das zweite Bild dagegen ist schon seinem Sujet nach, das an die galanten Scenen des Dirk Hals erinnert, nicht mit Rubens in Verbindung zu bringen, doch ist es ein guter *Jan Hulsmann* (Abb. 2.), was sich, nach einem gelegentlichen Hinweise von Dr. C. Hofstede de Groot, bei Vergleichen vor den Werken dieses Meisters in Nürnberg und Bamberg völlig bestätigte. — Ein fast durchweg mit dem Spitzpinsel gemaltes Bild, eine Gesellschaft von Kavalieren und Damen in einem elegant ausgestatteten Gemach, miniaturartig bezeichnet N. FECIT. 1641, geht hier auffälligerweise unter dem Namen des Peter Nedeck, von dem sonst keine Bilder bekannt sind. Die Zeitschrift Oud-Holland nennt unter den Experten in einer Streitsache zwischen dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg und dem Bilderhändler Gerrit Uijlenburgh im Jahre 1672 einen Maler Pieter Pietersz Niedeck. A. Houbraken spricht in seiner Schouburgh von einem Landschaftmaler Pieter Nedeck und sagt von ihm Teil II, S. 27: »ik weet van den zelven niet te zeggen, als dat hij een leerling van P. Lastman, een Amsterdamer van geboorte, en omtrent 70 jaren oud — — gestorven is.« Herr Dr. A. Bredius hatte s. Z. die Güte, mir Mitteilung von einem Bilde zu machen, das eine ähnliche Ausführung zeigt, sich im Besitze des Herrn V. de Stuers befindet und dem *Laurence Neter* zugeschrieben ist. Laurence Neter oder de Neter, den auch die Zeitschrift Oud-Holland nennt, stammte aus Danzig. — Neben einem guten Federviehbild, Hahn und Henne, das aber für *Melchior d'Hondecoeter*, dem man es zugeschrieben hat, nicht bedeutend genug ist, einem etwas zweifelhalften David Teniers, dem eine Wirtsstube mit Karten spielenden Soldaten zugeschrieben ist und einem kleinen Winterbilde von *Jan Abrahamsz Beerstraaten*, hier fälschlich Abraham B. genannt, mag schliesslich noch des Bildes eines sonst unbekannten Malers, Namens *Jan Molijn* Erwähnung geschehen. Das Bild stellt das Innere eines Bauernhauses dar; am Herde eine Frau, in der Mitte des Gemachs ein Bauer, ein Kind auf dem Schoss haltend. Es ist die in Farben übersetzte Wiedergabe der von 1648 datierten Radierung des Adriaen van Ostade. (Vergl. Jaro Springer, das radierte Werk des Adrian van Ostade u. s. w. Taf. XXVIII.) Über die Malerfamilie Molijn verdanke ich Herrn Dr. A. Bredius eine Reihe archivalischer Notizen, aus denen hervorgeht, dass der Maler unseres Bildes *Jan Jacobsz Molijn* ist, der in einer Notariatsakte vom 20 Dezember 1628 als 18 Jahre alt bezeichnet wird. Am 9. Mai 1650 wird er in Delft als »stads-schilder« aufgeführt. Er hält sich dann vorübergehend in Leiden auf — in einem Notariatsprotokoll vom 31. Januar 1652 wird er »Jan du Molijn, Schilder binnen Leyden« genannt, doch ist er 1658 wieder in Delft nachweisbar. Am 24. Januar 1664 macht er ein Testament und wird in einer Testamentsangelegenheit am 27. November 1686

RÖMMLER

Abb. 5. Michelangelo, Apollo und Marsyas. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

zum letztenmal erwähnt. Nach dem Archief voor Nederl. Kunstgesch. I wird Jan Molijn 1644 im Meisterbuche der Delfter St. Lucasgilde aufgeführt. —

Unter den älteren deutschen Malerwerken verdient eine emailleartig gemalte Verkündigung Mariä von *Johann Rottenhammer* und eine Herde in einer Gebirgslandschaft von *Rosa di Tivoli* Beachtung. Auch *Ant. Graff* ist durch drei gute Bildnisse vertreten.

Die F. W. Brederlo'sche Galerie in Riga wurde in den dreissiger Jahren von dem Grosskaufmanne Friedrich Wilhelm Brederlo (geb. 1779 zu Mitau, † 1862 zu Riga) gegründet. Sie enthält allerdings nur 200 Gemälde, darunter aber viele von grossem Kunstwert. Unter den Werken der niederländischen Schulen sind hervorzuheben: eine schöne silbertönige Marine von *Ludolf Bakhuisen* (Abb. 3), eine anmutige Abendlandschaft mit Viehherde an einem See von *Niclaas Berghem*, eine kleine Landschaft mit Viehherde von *Dirk van Berghen*. Etwas flau in der Farbe ist eine Erscheinung Christi von *Jan de Bray*, inschriftlich von 1665. Von *Quirijn Brekelenkam* sieht man eine Raucherin vor einem Kamin, von *Jan Breughel d. j.* zwei sehr zart gemalte Landschaften mit hohen Bäumen und duftigen Fernsichten. *Geraerd Dou* ist hier mit einem noch ganz in Rembrandt'scher Art gemalten männlichen Porträt vertreten, *Joost Cornelis Droochsloot* mit einer grossen Kirmesscene in einem Dorfe. Ein in der Behandlung der Gewänder vorzügliches Bild, eine etwas lose Scene zwischen einem Kavalier und einer jungen Dame ist von *Jacob A. Duck*. Eine Wiederholung des in Wörlitz bei Dessau befindlichen Kinderportäts des Prinzen Wilhelm II. von Nassau-Oranien von *Anton van Dyck* gehört mit zu den schönsten Stücken der Sammlung. Von dem wenig bekannten Amsterdamer *Jan Cornelisz Holblock* ist eine Landschaft in der Art des Jan Booth zu erwähnen. Über des Malers Lebensdaten berichtet Dr. C. Hofstede de Groot in seinen Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte (A. Houbraken und seine groote Schouburgh, Haag 1893. S. 130, Anmerkg. 2). Interessant ist eine Familienscene in einem von der Sonne durchleuchteten Gemach, die hier früher dem Jan Steen zugeschrieben war, sich aber unverkennbar an »die Weinprobe« des *Leuff de Jonghe* im Rijksmuseum zu Amsterdam lehnt, die bis zur Richtigstellung durch Dr. A. Bredius dem Michiel van Muscher gegeben war (vgl. Woermann, Gesch. d. Malerei); auch das hiesige Bild ist dem L. de Jonghe zurückgegeben. Von dem schon dem 18. Jahrhundert angehörenden *David Kleijne* sieht man eine kleine Marine, ankernde Schiffe auf ruhiger See, von *Aelbert Klomp* zwei Landschaften mit Tierstaffage, beide von 1681. — Eine lustige Gesellschaft



Abb. 6. Donatello, Der heil. Hieronymus. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

unter dem Titel »der verlorene Sohn«, die früher dem Gonzales Coques zugeschrieben war, ist ihrem Schöpfer *Christofel van der Laenen* zurückgegeben. — Ein bisher noch völlig unbekannter Maler, *A. van Lijnden,* ist mit einem tüchtig gemalten Blumenstück vertreten, datiert von 1653. Mit der Jahreszahl 1647 ist das vorzüglich gemalte Bildnis eines Gelehrten von *Jacob van Loo* bezeichnet (Abb. 4). — Etwas schwer und düster in der Farbe sind zwei Bilder von *Dirk Maas,* eine Jagdgesellschaft und ein Reiterlager; sehr angenehm wirkt dagegen in ihrem klaren, kühlen Ton eine Karten spielende Bauerngesellschaft von *Gerrits Lundens.* — Zu den hervorragendsten Stücken gehört ferner eine brauntönige Flusslandschaft von *Pieter Molijn d. ä.* vom Jahre 1652. — *Frederik* und *Isak de Moucheron* sind durch zwei gute Landschaftsbilder vertreten, *Eglon van der Neer* durch ein sauber gemaltes Bildchen, eine Mutter an der Wiege ihres schlafenden Kindes darstellend, vom Jahre 1665. Von *Caspar Netscher* sieht man drei hübsche Mädchen mit Blumen spielend in einer Bogenöffnung, über deren Brüstung ein Teppich gelegt ist. Leider ist das Bild stark eingedunkelt. — Eine verhältnismässig schwache Leistung ist die Innenansicht der Kirche St. Baro in Haarlem von *Isack van Nickelen.* — Erfreulicher wirkt ein Bauernhof mit allerlei Gerätschaften von *Egbert van der Poel* und eine vorzüglich gestimmte Marine von *Jan Porcellis,* an die eine andere Marine von *Hendrick van Rietschoof,* obgleich sie zu den besseren Leistungen dieses Malers gehören dürfte, nicht heranreicht. — Eine südliche Landschaft im Stile des Jan Booth ist von dem sonst seltenen *Roetert van Portingen,* von dem auch die Bamberger Galerie (Kat. No. 265) ein ebenfalls voll bezeichnetes Bild besitzt. Der Maler war, nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. C. Hofstede de Groot, im Jahre 1624 Schüler von Paulus Moreelse und 1638 Meister der St. Lucasgilde. 1639 ist Justus van der Nypoort sein Schüler. — Schön ist eine aus zwei Tönen, graublau und braun gestimmte Kanalansicht von *Salomon Ruijsdael,* dessen Können sich auf seinen Sohn *Jacob,* wie sein hiesiges bezeichnetes Bild, eine Waldlandschaft mit Viehherde, beweist, nicht übertragen hat. Von *David Rijckaert III.* sieht man eine köstliche Wirtshausscene; von *Jan Frans Soolmaker* einen etwas bunt wirkenden italienischen Viehmarkt. — *Bartholomäus Spranger's* Maria auf der Flucht ist in der Zeichnung gut zusammengefasst, in der Färbung dagegen, besonders in den Fleischpartien fahl. — Die nahe Anlehnung an seinen Meister David Teniers verrät der Besuch des Arztes bei einer kranken Dame von *Gillis van Tilborch.* Beachtenswert sind auch eine Wirtshausscene mit Karten spielenden Bauern von *Pieter Verelst,* eine mit geringen Abänderungen ausgeführte Wiederholung des Kasseler Bildes dieses Meisters, und zwei Kriegsbilder von *Hendrik Verschuring;* ebenso eine Reiterscene von *Pieter Wouwerman,* eine Kopie nach dem in der Münchener Pinakothek unter No. 498 befindlichen Original seines Bruders.



Abb. 7. Domenico Puligo, Madonna. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

Unter den Werken älterer deutscher Meister ist das kleine Triptychon eines *Lübecker Meisters vom Jahre 1520* bemerkenswert, mit den Gestalten von Johannes und Jacobus Thaddäus auf den Aussenseiten der Flügel, einer Madonna mit dem Kinde in reicher Landschaft als Hauptbild und einem männlichen und einem weiblichen Porträt auf den Innenseiten der Flügel, die nach den zu ihren Häupten befindlichen Wappen als die Bildnisse des Lübecker Ratsherrn

Hinrich Kerckring (geb. 1479, † 1540) und seiner Gemahlin Katharina Joris bestimmt werden konnten.

Ferner sind zu nennen das lebensgrosse Bildnis eines Kavaliers in reicher roter Tracht von *Joachim Sandrart* und ein reizendes kleines Rundbildchen, eine südliche Baumlandschaft mit Viehheerde von *Adam Elzheimer.* — Recht umfangreich und zugleich instruktiv für die Entwicklung der Malerei im ersten Drittel unseres Jahrhunderts ist die Sammlung deutscher, holländischer und französischer Meister.

Die vorzüglichste, im baltischen Lande anzutreffende Kunstsammlung ist die des *Herrn v. Liphart* auf dem Gute *Rathshof bei Dorpat.* Schon der Vater des bekannten, 1891 in Florenz gestorbenen Kunstforschers, der livländische Landmarschall Karl v. Liphart legte, unterstützt von seinem kunstsinnigen Sohne, zu ihr den Grund. Auch dieser, Karl Eduard, hat der Sammlung manch schönes Kunstwerk zugeführt und ebenso sorgt der jetzige Besitzer von Ratshof, Reinhold v. Liphart, der Enkel des Florentiners, vielfach unterstützt von seinem Onkel, dem z. Z. in Petersburg lebenden Maler Ernst v. Liphart für würdige Vermehrung der Bestände. Zu den jüngsten Erwerbungen gehören: das prächtige, lebensgrosse Kniestück eines venetianischen Nobile im mit Pelz besetzten dunkeln Mantel von *Tintoretto,* das vortrefflich erhalten und in seiner energischen Pinselführung, wie in der koloristischen Wirkung von eigenartigem Reiz, ist datiert von 1547; ferner zwei schöne Porträts von der Hand Lenbach's (davon das eine Karl Eduard v. Liphart darstellt), ein wunderbar gemaltes Frauenporträt von Franz Stuck und eine Jugendarbeit des *Michelangelo,* ein Relief mit *Apollon und Marsyas* (Abb. 5), das der damals vielleicht Vierzehnjährige nach dem Cameo des Lorenzo Magnifico unter der Aufsicht seines Lehrers Bertoldo geschaffen haben mag. Es ist aus carraraschem Marmor gehauen, von ovaler Form, 0,40 m hoch und 0,30 m breit; zwar etwas beschädigt, lässt es aber trotzdem die Spuren von einer versuchten Überarbeitung erkennen. Dr. W. Bode widmete dieser Arbeit Michelangelo's im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1891, Bd. XII, S. 167 ff. eine eingehende Besprechung und gab auch eine Abbildung derselben. — Aus der reichhaltigen Skulpturensammlung mag dann auch noch eines Reliefs von *Donatello* Erwähnung geschehen, mit einer Darstellung des vor dem Kruzifix knieenden *heil. Hieronymus,* dessen Löwe den Heiligen gegen den Angriff eines Meuchelmörders verteidigt (Abb. 6). Ein Abguss davon befindet sich im Treppenhause der Lenbach'schen Villa in München. — Bemerkenswert ist ferner die kleine Figur eines segnenden Christusknaben, die dem *Desiderio di Setignano* zugeschrieben ist; sie wurde Karl Eduard v. L. von der Gross-



Abb. 8. Boccaccio Boccaccino, Anbetung. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

fürstin Maria Nikolajewna geschenkt. Angeblich soll sie ursprünglich das Tabernakel der Kirche San Lorenzo geschmückt haben. — Von Werken der italienischen Renaissance-Thonplastik sieht man eine fein modellierte Frauenbüste, eine Madonna mit Kind und ein reizendes Kinderköpfchen von *Luca della Robbia.*

Sehr reichhaltig ist die Sammlung an Malerwerken der italienischen Kunst. Zu den ältesten Stücken gehört der Teil einer Altartafel mit vier Heiligen auf Goldgrund von *Aretino Spinello* und eine schmale Predella mit einer Pietà auf landschaftlichem Hintergrunde von *Filippino Lippi*, diese ebenfalls ein Geschenk der Grossfürstin an Karl Eduard. — Von *Piero di Cosimo* ist ein prächtiges Rundbild vorhanden, darstellend Maria und Joseph mit dem Christusknaben, den sie im Tempel wiedergefunden haben, auf dem Heimwege. Maria und Jesus schreiten in schneller Bewegung voraus, Joseph folgt ihnen schwerfälligen Schritts. Die Mutter hat sich mit leicht erhobenen Händen zu dem Knaben gewandt und augenscheinlich die Frage an ihn gerichtet: »Mein Sohn, warum hast du uns das gethan?« Die Geste des Knaben drückt genau die Antwort aus: »Was ist es, dass ihr mich gesucht habt? Wisset ihr nicht u. s. w.« Den Hintergrund bildet eine von sanften Höhenzügen begrenzte Landschaft mit einem Flüsschen im Vordergrund, über das links von der Gruppe eine Brücke führt zum Tempel, den die drei soeben verlassen haben. Eine Schulwiederholung des Madrider Bildes von *Andrea del Sarto*, die Jungfrau einem vor ihr sitzenden Engel das Christkind zeigend mit Tobias im Vordergrunde, hat durch Übermalung gelitten. — Von Andrea's Schüler, *Domenico Puligo* ist ein äusserst duftig gemaltes Bild vorhanden, eine Madonna mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes vor einer Wand, durch deren Öffnung links der Blick in eine bergige Landschaft mit Gebäuden fällt (Abb. 7). Dasselbe Sujet kehrt auf zwei Bildern des Puligo in der Pittigalerie wieder, doch wird auf ihnen die Landschaft durch die Figur des heil. Joseph verdeckt. Übrigens sind die Pittibilder härter und weniger leuchtend in der Farbe. — Ein im Kolorit sehr wirkungsvolles, in der Zeichnung und der Anordnung aber noch fast ganz dem Quattrocento angehörend, ist ein Bild der Madonna mit dem Christkinde im Schoss, das von zwei links knieenden Engeln angebetet wird, von dem Cremoneser *Boccaccio Boccaccino* (Abb. 8). — Von *Jacopo del Ponte* sieht man eine Verkündigung der Hirten in einer entzückenden Landschaft. — Eine allegorische Darstellung, die Krönung eines greisen Dichters durch eine Muse, die vor einer dichten Laubwand steht, ist merkwürdiger Weise auf einen Kugelabschnitt gemalt und hat wahrscheinlich einmal zum Schmuck eines Möbels gedient oder dienen sollen. Cavalcaselle hat das Bild mit Recht dem *Andrea Schiavone* zugeschrieben. — Von wunderbarer Leuchtkraft ist eine Madonna mit dem Kinde, links St. Rochus, rechts der knieend an eine Säule gefesselte St. Sebastian von *Garofalo;* das Bild gehörte nach einer Inschrift auf seiner Rückseite



Abb. 9. Frans Hals, Bildnis. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

früher der Galerie Polignac in Paris an. Dem *Lorenzo Sabbattini* zugeschrieben ist ein kleines Bild, dem heil Papst Gregor erscheint während einer Prozession auf der Tiberbrücke ein, ihm die Abwehr der Pest kündender Engel. — Ein betender St. Franziskus, zu dessen Häupten in einer Wolke eine Engelglorie erscheint, von *Ludovico Cardi il Cigoli*, gehört in der feinen Linienführung und der meisterhaften Farbenbehandlung zu den schönsten Werken dieser Art des Meisters. — Fast ganz auf ein feines Grau gestimmt ist eine Madonna, die auf einer Estrade sitzend mit über der Brust gekreuzten Händen zu einem Lamm herniederschaut, das ein Engelknabe mit den Händen umfängt, von *Guido Reni*. Durch seine saubere Ausführung, besonders des Schmuckes und der Kleidung, beachtenswert ist auch das Porträt der der Grossherzogin Christina von Toscana in reicher Hoftracht von *Angelo Bronzino* (Abb. 10).

Die ältere niederländische Kunst ist vertreten durch ein mit geradezu schonungsloser Naturtreue gemaltes kleines Porträt eines Mannes in dunkelrotem Mantel mit schwarzem Barett von *Jan van Eyck*. Niederländisch ist auch das Brustbild eines Mannes mit schwarzem Barett in roter pelzbesetzter Schaube mit einem Falken auf der behandschuhten Linken. Es entspricht fast genau dem Münchener Bilde (Kat. No. 166), jedoch mit dem Unterschiede, dass der Dargestellte der Münchener Pinakothek anstatt des Falken eine Nelke in der Hand hält. Scheinbar ist das Münchener Bild eine veränderte Wiederholung des hiesigen.

Unter den Werken der vlämischen Schule stehen zwei Porträts von *van Dyck* obenan: das Bildnis des Kupferstechers Karl Malery und des Jakob Hagboldt. Das erstgenannte ist eine Wiederholung des Münchener Bildes (Kat. No. 847), in der Farbe aber kräftiger. Von äusserst malerischer Feinheit ist die Hand, mit der der Dargestellte das Gewand auf der Brust zusammenhält. Eine vornehme durchgeistigte Persönlichkeit erkennt man in dem zweiten Bilde. — Von *David Teniers d. ä.* besitzt die Sammlung ein voll bezeichnetes Bild mit der Jahreszahl 1609, eine Anbetung der Könige, das den Einfluss Italiens und Elzheimers deutlich hervortreten lässt (Abb. 11). — Von dem jüngeren *David Teniers* sieht man den Profilkopf eines alten Mannes in feinem Silberton und eine Jugendarbeit, einen Mann, der Fische reinigt. — Von *Bonaventura Peeters* ist eine schöne Marine, Fischerboote auf bewegter See, hervorzuheben und von *Adriaen van Utrecht* ein Hühnerhof, auf dem ein prächtig gemalter Hahn einen Schmuck herausgescharrt hat, den er verwundert betrachtet.

Abb. 10. Angelo Bronzino, Christina von Toscana. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

Aus der reichen Sammlung der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts muss zunächst das kleine aber flott gemalte Porträt eines Mannes in schwarzem Talar mit weissem Klappkragen von *Frans Hals* genannt werden, das unstreitig zu den Perlen der Sammlung gehört (Abb. 9). Noch kleiner in den Abmessungen als dieses ist die Porträtskizze eines blondköpfigen Mädchens von demselben Meister. — *Bartholomeus van der Helst* ist durch zwei prächtige, von Geist und Leben durchdrungene Porträts vertreten; das eine stellt einen Herrn von vornehmer Erscheinung im Brustbild dar; das andere Frau Agata Briol, die Gattin des Rotterdamer Bürgermeisters, eine liebenswürdig dreinschauende Matrone (Abb. 12). — Von *Jan Steen* sieht man das Bildnis eines Mannes, der nach rechts gewendet zum Bild hinausblickt; der Schalk, der dem Dargestellten im Auge und in den Mundwinkeln sitzt, lässt auf ein Selbstporträt denken (Abb. 13). — Des Meisters zweites Bild illustriert das alte Lied von Wein, Gesang

und Liebe. Einer die Laute spielenden jungen Dame sitzt ein Herr gegenüber, der den Kopf in die Hand gestützt, tief in den Anblick der Schönen versunken ist. Im Hintergrunde giesst eine Alte aus einer Kanne Wein in ein Glas. — Fein in der Farbe ist das Bildnis eines jungen Gelehrten an einem mit Folianten bedeckten Tische von *Gerard ter Borch.* — Zwei prächtige Marinen sind zu sehen von *Willem van de Velde* (Abb. 14) und von *Abraham Storck.* Der erste zeigt uns auf stiller von Sonnenglanz überstrahlter See eine Flottenvisitation der Hoog mogenden Heren Generaalstaaten, der andere auf kleiner Fläche miniaturartig gemalte Schiffe und Boote auf ruhiger See, über die sich ein klarer Himmel wölbt. — Das Tierstück ist durch *Adriaen van de Velde, Aelbert Klomp* und *Karel du Jardin* vertreten; von *Niclas Berghem* sieht man eine italienische Landschaft in Morgenstimmung. — Von *Hermann Saftleben* besitzt die Sammlung eine prächtig gemalte Bauernstube; links im Vordergrunde ein Tisch, auf dem ein Korb mit Gemüse steht; neben dem Tische eine Tonne und grosse Kohlköpfe, hinter denen ein junges Mädchen auf einem Stuhl sitzend eingenickt ist. Ein in der Farbe und in der Beleuchtung äusserst stimmungsvolles Bild, das zu den selteneren dieser Art seines Schaffens gehört. Auf seinem eigentlichen Gebiet, der Landschaft, sehen wir ihn mit einer grossen Rheinlandschaft, die er mit einer vielfigurigen Kirmesscene staffiert hat. — Ausgezeichnet durch die duftige Ferne ist eine Flusslandschaft von *Salomon Ruijsdael,* gegen die gehalten die beiden Landschaften des *Claas Molenaer* (hier unter dem Namen des Jan Mienze Molenaer gehend) doch sehr abfallen, ebenso wie die Landschaft von *Roeloef de Vries,* die ihre Anlehnung an Ruisdael'sche Motive nicht verkennen lässt. — Beachtenswerte Arbeiten sieht man ferner von *Jan Lingelbach,* italienischer Marktplatz, *Jan Livens,* Kopf eines alten Mannes, *Isack Moucheron, Constantin Netscher, Peter Snaijers, Frans van Mieris d. ä., Pieter Potter, Jan van Huchtenberg* und *Hendrick Verschuring.*

Von den Werken deutscher Meister mag einer Kreuzigung mit Donatoren aus der *Schule Cranach's* Erwähnung geschehen (Abb. 15) und eines prächtig gemalten Stilllebens. — Weintrauben — von *Abraham Mignon.* — Unter den Franzosen steht ein Tierbild mit duftiger Ferne von *Jean Louis de Marne* obenan.



Abb. 11. David Teniers d. ä., Anbetung der Könige. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

Die Sammlung der Dorpater Universität entstand aus den vereinigten Sammlungen des Dorpater Professors Carl Morgenstern (geb. 1770, † 1852) und der Gräfin Julie von Manteuffel. Morgenstern, aus Magdeburg gebürtig, war 1802 an die neu begrün-

dete Universität am Embachufer für das Katheder der Beredsamkeit, der altklassischen Philologie, Ästhetik und Geschichte der Kunst und Litteratur berufen worden. Neben seiner Lehrthätigkeit versah er das Amt eines Univertätsbibliothekars und erwarb auf seinen vielfachen Reisen in Deutschland und Italien eine Anzahl schätzbarer Gemälde und Handzeichnungen. — Seit der neueren Umgestaltung der Universität sollen die Gemälde in verschiedenen Räumen verstreut untergebracht worden sein. Ihren Hauptbestandteil bilden Kopien nach älteren Werken und Arbeiten einiger neueren Meister, unter denen man aber auch Namen von gutem Klang begegnet. So sieht man von *Johann Heinrich Tischbein d. ä.* zwei mythologische Scenen: Venus und Adonis und Flussgott und Nymphe; von *Gerhard Kügelgen* eine Sybille; von *Anton Graff* das Bildnis des namhaften Theologen Franz Volkmar Reinhard (geb. 1753, † 1812); von *J. Chr. Klengel* eine römische Ruine mit Wasserfall; von *Ludwig Richter* Mädchen am Brunnen bei Grotta ferrata; von *J. M. Rugendas* eine Mondnacht in den Cordilleren u. a.

Unter den Originalwerken älterer Meister steht voran das Brustbildnis eines jungen Mannes mit einer Nelke in der Hand aus der Schule des *Jan van Scorel*, das hier unter dem Namen des Hendrik Goltzius geht, mit grösserer Berechtigung aber dem *Anton Mor* zuzuschreiben ist. Es ist durchweg sehr sorgfältig ausgeführt und von grosser Wärme des Tones. — Ein sehr ansprechender *Pieter Clasz* ist nach dem aus C und P verschränkten Monogramm zu einem Cornelis Poelenburg gemacht. Das Bild — auf einem mit blauer Decke behangenen Tische steht ein Teller mit Oliven, daneben ein zweiter mit einer Semmel und einer Papierdüte, dahinter ein halbgefüllter Römer und ein zweiter umgestürzter — gehört der späteren Zeit des Meisters an, wo die Lokalfarben einem bräunlichen Gesamtton untergeordnet sind. — Von *Niclaas Berchem* ist eine kleine duftige Landschaft mit Tierstaffage vorhanden. Ein gut gemaltes Bild, eine Herde am Wasser, im Hintergrunde hohe Felsen mit Wasserfällen, ist von *Adam Pijnacker.* Die hier vorhandene Feuersbrunst in einem Dorfe von *Egbert van der Poel* ist nicht hervorragend. Stimmungsvoller dagegen ist ein in der Farbe zwar etwas trübes Bild, ein von hohen Bäumen überschattetes Bauerngehöft von *Claas Molenaer.* — Ganz vorzüglich ist der tote Hase an einem Baumast, daneben Schnepfen und ein Fasan von *Jan Weenix*, hier unter dem Namen des Vaters Giovanni Battista Weenix gehend. — Eine kleine Landschaft mit Viehherde von *Adriaen van de Velde* ist leider stark verputzt. — Ein nettes brauntöniges Tierbild, drei Ziegen und ein Hund, trägt die Bezeichnung des *Jacob van der Does.* Von dem Architekturmaler und Bildhauer *Hendrik van Streek* besizt die Sammlung ein Stillleben: Apfelsinen, Aprikosen und eine Walnuss auf einer mit einem Flussgott gezierten Steinbrüstung vor einer dunklen Nische. — Zwei hier befindliche van Goijen sind beide schlechte Nachahmungen. Das eine Bild trägt neben dem gefälschten Monogramm noch die Jahreszahl 1669, obgleich van Goijen schon 1659 starb. — Zweifelhaft ist auch der einem *Melchior van Oostzanen* — womit wahrscheinlich Jacob Cornelisz van Oostzanen gemeint sein soll — zugeschriebene Christuskopf. Das nicht üble Bild könnte der Schule des Frans Floris angehören.

Unter den in der Universitätsbibliothek zu Dorpat aufbewahrten Handzeichnungen befindet sich eine Reihe sehr interessanter Blätter, wie eine Waldlandschaft mit einem Reisewagen von *Allaert van Everdingen*, vom Jahre 1665; ein schönes Bildnis eines jungen Gelehrten — mit Weiss erhöhte Tuschzeichnung auf blaugrauem Papier von *Karel Dujardin;* eine flüchtige Federskizze der Taufe Christi von *Rembrandt* auf weissem Papier mit Andeutung der projektierten Beleuchtung; eine Wachtstube von *Antoni Palamedesz Stevaerts*, eine Skizze von *Jacob Jordaens*, anscheinend zu dem Dresdner Bilde; soo d'oude songen, soo piepen de Jongen; die Skizze zu einer Bergpredigt von *Pieter de Grebber;* eine sehr sauber ausgeführte aquarellierte Bleistiftzeichnung eines Engel Gabriel von Schnorr von Karolsfeld. Von *Anton Rafael Mengs* und *Adam Friedrich Oeser* sind mehrere Blätter vorhanden. —

Die Sammlung des kurländischen Provinzialmuseums besteht zum grössten Teil aus Werken neuerer deutscher, belgischer und französischer Künstler, die dem Museum als ein Legat der Gräfin Königsfels überwiesen wurden. Daneben nehmen die Bildnisse der ehemaligen kurländischen Herzoge, der Herzoginnen und Staatsmänner einen grossen Raum ein, doch sind sie mit wenigen Ausnahmen künstlerisch unbedeutend. Von Interesse dagegen ist ein in der Bibliothek des Museums aufbewahrter Sammelband mit 78 Blatt Handzeichnungen und Aquarellen, darunter viele von hervorragenderen Meistern aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts. Diese Sammlung wurde von dem ehemaligen Präsidenten des kurländischen Oberhofsgerichts, Geheimrat Baron Heinrich v. Offenberg (1752—1827) der sich viel im Auslande aufhielt und in regem Verkehr mit den besten Künstlern seiner Zeit stand, zusammengebracht. Wir finden Arbeiten von *Angelica Kaufmann*, ihrem Gatten *Antoine Zucchi*, von *Chodowiecki*, *Wilhelm Meil*, *Anton Graff*, den beiden *Gessner*, Vater und Sohn, von *Franz und Ferdinand Kobell*, *Joh. Rud. Fuessli*, von *Ph. Hackert*, *Wilhelm Schadow* u. a. Auch W. Schadow's Gemahlin, die Tochter des herzoglich kurländischen Hofarztes Professor Dr. Joh. Gottl. Groschke, hat ein Blatt gestiftet.

Auch *die Bibliothek des Herrn v. Blanckenhagen auf Drobusch* bei Wenden in Livland bewahrt neben einer schönen Kupferstichsammlung eine Anzahl von Handzeichnungen bekannter Meister aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, darunter eine Federzeichnung mit Mars und Venus von *Chr. Rauch*, eine Federzeichnung von *Fr. Overbeck*, Heimkehrende bekränzen die Hausgötter; eine Federzeichnung von *Ant. Koch*, Elieser und Rebekka am Brunnen; eine Sepiazeichnung von *Federigo de Madrazo*, eine Landschaft mit Venus und Amor; ferner Zeichnungen von *Joh.*

Riepenhausen, *Gottl. Schick*, *Franz Pforr*, *Thorwaldsen* u. a.

Das Provinzialmuseum zu Reval, hauptsächlich durch seine für die Archäologie des Landes wichtigen Schätze bemerkenswert, besitzt nur eine kleine Sammlung moderner Bilder meist einheimischer Meister und unter den wenigen Werken älterer Künstler einen barmherzigen Samariter von *Joh. Vorhout*, mit dem vollen Namen bezeichnet, doch ohne Jahreszahl; eine etwas verkleinerte Wiederholung des Braunschweiger Bildes desselben Malers.

Es erübrigt noch einen Blick auf die hervorragendsten Stücke einiger Privatsammlungen zu werfen. In den beiden *Sammlungen der Barone Arthur und Edmund v. Lüdinghausen-Wolff* (Mitau, Katharinenstrasse und Seestrasse), deren grösster Teil aus der Sammlung des Grafen Vincenz Raczynski, des Grossvaters der Brüder, stammt, ist eine Darstellung von David und Urias zu sehen von *Aert de Gelder;* von *Joos Craesbeeck* eine Gesellschaft Karten spielender Bauern, früher im Besitze des Grafen C. v. Manteuffel in Petersburg. An das Dresdner Actäon-Bild (Kat. No. 1249) des C. Poelenburgh erinnert hier ein grosses Bild des *Jan Olis* mit ähnlichem Vorwurf, bez. mit dem vollen Namen und dem Zusatz: Roma pinsit AO. 1631. Sehr duftig gemalt ist der Strand von Scheveningen von *Egbert van der Poel*, dem reizenden Bildchen desselben Meisters in der Galerie zu Cassel nicht unähnlich, doch grösser in den Abmessungen. Das hiesige Bild ist von nahezu quadratischer Form: 29 cm hoch, 29,5 cm breit. — Von *David Vinckboons* ist ein Kinderfest in einem Dorfe zu erwähnen; stellenweise im Sujet wohl etwas derb, aber gut gemalt. — Eine kleine etwas steife Bauernstube liesse sich dem Kolorit nach als eine Jugendarbeit des *Adriaen van Ostade* ansprechen und ein unter dem Namen des Godfried Schalcken gehendes Bild, ein Mädchen mit einer Laterne, wäre vielleicht richtiger dem *Arnold van Boonen* zuzuweisen.



Abb. 12. Barth. v. d. Helst, Agata Briol. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

In der *Sammlung des Grafen Medem auf Elley* in Kurland ist eine kleine, auf den Namen des Jan van Eyck getaufte Trauung der Maria bemerkenswert, die aber weit mehr einem niederrheinischen Meister, der niederländischen Einfluss erfuhr, als dem grossen Niederländer selbst zuzuweisen wäre. Manche Züge in den Köpfen, die stark ausgebildeten Nasen, die gestreckten Gestalten und das Kolorit erinnern an den *Meister von St. Severin*. — Vorzüglich, wenn auch in der Färbung etwas bunt, ist ein Kircheninterieur von *Barth. van Bassen* und von grosser Feinheit ist ein kleiner gut bezeichneter Männerkopf von *Adriaen van Ostade*. — Ein schönes Blumenstück besitzt die Sammlung von *Rachel Ruijsch;* von *Abraham Teniers*, der in hiesigen Sammlungen überhaupt recht häufig zu sehen ist, drei Bilder: eine Gruppe rauchender Bauern, eine Zechergesellschaft und ein Tischgebet. — Eine ziemlich umfangreiche Landschaft mit Viehherde von *Berghem* und eine Landschaft mit einer auf der Reise rastenden Gesellschaft von *Pieter Gijsels*, sowie eine prächtige Lagerscene von *Pieter Wouwerman* verdienen Beachtung; ebensowenig ein männliches Porträt aus der Miereveltschen Schule. — Reichhaltig ist die

Sammlung auch an den Werken anderer Künstler. Beachtenswert ist eine Landschaft mit Tieren von *Philipp Peter Roos* und ein fein durchgeführtes Porträt des Grafen Peter Medem von *Anton Graff.* Von Interesse ist auch eine Reihe von Miniaturen von *Gerhard von Kügelgen.* — Stimmungsvoll ein Bild von *Caspar David Friedrich*, Nebel auf See, ferner ein Winterbild von *Joh. Chr. Klengel* und von Interesse eine 1789 von *Wilhelm Tischbein* in Neapel gemalte Allegorie, die Macht des Menschen darstellend: zwei Könige der Tierwelt, ein erlegter Löwe und ein mächtiger Adler, werden durch die Pferde zweier von der Jagd heimkehrenden Jäger in antiker Tracht auf dem Wege dahingeschleift. — Von französischen Meistern sind *Pierre Paul Prud'hon* mit einem Bildnisse der Herzogin Dorothea von Kurland, geborene Reichsgräfin Medem und *Claude Joseph Vernet* mit einem Schiffbruch hervorzuheben. –

Aus der Sammlung *des Grafen Heinrich Keyserling* haben wir zwar keine lange Reihe von Bildern aufzuführen, dagegen aber einige von höherem Kunstwert. Voran steht ein Selbstporträt von *Rembrandt,* in Viertelwendung nach rechts, den Beschauer anblickend. Das Bild gehört noch der Leidener Zeit des Meisters an. Das Haar ist von der Stirn zurückgestrichen und wird von einem grünlichen Barett bedeckt. Auf der Oberlippe zeigt sich der erste Flaum des keimenden Bartes und von der kräftigen Nase fällt ein tiefer Schlagschatten auf die linke Wange und die unteren Gesichtspartien. Die Schultern deckt ein violettbrauner Mantel mit Pelzkragen, in den eine goldene Brustkette zum Teil versinkt. Die Ausführung ist glatt und verschmolzen; sie hat noch wenig von der späteren freien breiten Pinselführung, doch zeigt sich schon in der Behandlung der Schatten das Streben nach grossartiger Lichtwirkung. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 56 cm hoch, 46 cm breit. — Ein zweites schönes Werk ist eine Darstellung des Kentauren Nessus, die schöne Dejanira auf seinem Rücken über den Euenos tragend, angeblich von *Rubens.* Das Bild für eine eigenhändige Schöpfung des Meisters zu halten, liegt kein Anlass vor, doch ist es jedenfalls ein tüchtiges, ganz in seinem Geiste gehaltenes Schulbild. (Holz 0,53 hoch, 0,365 breit). — Sicherer sind wir bei einer köstlichen Abendlandschaft des Utrechters *Jan Both.* Durch die im Vordergrunde aufstrebenden Baumriesen leuchtet das verglühende Licht der Sonne und spiegelt sich wieder im Wasser des den Mittelgrund durchschneidenden Flüsschens, während die Thäler sich bereits in die bläulichen Schatten der Dämmerung zu hüllen beginnen. Das Bild gehört unstreitig zu Both's vorzüglichsten Schöpfungen. Es ist auf Holz gemalt, 0,75 hoch, 0,52 breit. — Der Seltenheit wegen möge hier eines kleinen brauntönigen, flott gemalten Bildes gedacht werden, das einen Kupferstecher bei der Arbeit in seinem Atelier darstellt von *J. Quaet.* Herr Dr. C. Hofstede de Groot teilte mir gelegentlich mit, dass der Maler in Amsterdam thätig war und dort 1688 das Bürgerrecht erwarb.



Abb. 13. Jan Steen, Bildnis. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

Die Sammlung *der Frau von Bach zu Dannenthal* enthält hauptsächlich Bilder von Meistern aus dem letzten Viertel des 18. und aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunders, doch auch einige gute Niederländer. Unter diesen steht eine prächtige Marine von *Hendrik Dubbels* an der Spitze; ferner sind zu erwähnen: eine Kanallandschaft mit zechenden Bauern von *Jan Cornelisz Droochsloot*, ein Frühstückstisch von *Pieter Clasz*, ein Blumenstück von *Cornelis de Heem*, ein anderes von *Jan van Huijsum,* eine schöne Flusslandschaft mit Reitern von *Pieter Wouwerman* und eine Jungfrau mit dem Kinde von *Joh. Vorhout.* Unter den deutschen Meistern ist besonders *Anton Graff* mit vier köstlichen Porträts vertreten, darunter ein Selbstporträt vom Jahre 1785 und das Bildnis seines Schwiegervaters, des Professors Joh. Georg Sulzer; ferner *Christian Leberecht Vogel* mit einem

Bildnis der bekannten beiden spielenden Knaben, (Dresdner Galerie Kat. No. 2189), angeblich das erste Bild dieser Art. Nach einer Mitteilung des Malers Julius Döring (geb. in Dresden 1818, gest. in Mitau 1898, wo er seit 1845 ansässig war), in den Sitzungsberichten der Kurländischen Gesellsch. f. Literatur u. Kunst, 1883, S. 4 ff., besass ein Bild derselben Art der Graf Eduard Raczynsky, der im Jahre 1872 nach Erfurt übersiedelte und es dahin mitnahm. Ein zweites Bild befand sich im Besitze des Justizrats Jacob Andreae, der es der Familientradition nach vom Künstler selbst erworben haben soll. Von Andreae, der eine recht ansehnliche Sammlung von Gemälden, besonders Dresdner Künstler, wie Graff, Klengel, Dietricy, Wagner u. s. w. besass, ging diese und das Vogel'sche Bild im Jahre 1814 in den Besitz seines Schwiegersohnes, des Dr. med. Joh. Gottlieb von Groschke (1760—1828) über. Von diesem erbte Haus und Galerie dessen Tochter, die Staatsrätin Julie v. Klein, nach deren Tode ihre Tochter, die jetzige Besitzerin, Frau v. Bach, den Besitz antrat. (Vgl. auch die Mitteilung von Th. Distel in der Kunstchronik N. F. VII, S. 372.) — Auch ein guter *Gauermann* ist hier vorhanden: Aufziehendes Gewitter; in dem Einnahmebuch Gauermann's (Ztschr. f. b. K. XVIII, S. 253) unter No. 120 aufgeführt. Der hier genannte Herr v. Klein war der Vater der jetzigen Besitzerin. Ausser diesen findet man Bilder von *Karl Sohn*, betendes Mädchen, von *Wilhelm von Kügelgen*, Bildnis des Professors v. Groschke von *Chr. Wilh. Ernst Dietrich* u. a.

In der Sammlung der *Baronin Medem* sieht man eine gute Felsenlandschaft von *Gillis d'Hondekoeter* mit dem bekannten Monogramm, eine vorzügliche Herbstlandschaft von *Salomon van Ruijsdael*, eine Mondscheinlandschaft von *Aart van der Neer*, eine Landschaft, Baumgruppe an einem See von *Lukas Franken*, der 1650 und 1655 als Lehrling des Jacob de Wet genannt wird.

Bedeutend war die Sammlung, die von den Baronen Ferdinand und Theodor von der Ropp im Jahre 1801 gegründet wurde. Es war ihnen gelungen, aus der Masse der in Italien von den Franzosen zusammengebrachten und für das damalige Nationalmuseum bestimmten Bilder, die in Paris zum Teil unter der Hand verkauft wurden, beträchtliche Erwerbungen zu machen; anderes gelangte durch Ankäufe an verschiedenen Orten Italiens in ihren Besitz. Aus dieser Sammlung stammt, wie eingangs schon erwähnt, die kleine Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus in der Berliner Galerie. Die ehemals aus 84 Nummern bestehende Sammlung schmolz durch weitere Veräusserungen allmählig zusammen und im Jahre 1864 waren nur noch 52 Stücke vorhanden, die zum Teil in Szadow (Litauen), zum Teil auf dem Gute Neu-Autz in Kurland aufgestellt



Abb. 14. Van de Velde, Marine. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

sind. Die Sammlung ist wiederholt ausgestellt gewesen; so in Berlin, Dresden, Paris und Petersburg. Eine Beschreibung derselben lieferte im Jahre 1821 das in Stuttgart herausgegebene Kunstblatt in No. 86. Eine neuere, sehr eingehende Beschreibung verfasste 1864 der Maler Julius Döring in Mitau, die in der balt. Monatsschrift, Band IX, S. 540 ff. erschien. Nach der Beschreibung Döring's — ich habe leider keine Gelegenheit gehabt die Sammlung zu sehen — der auch die Notizen über die Erwerbungen der einzelnen Stücke hat einsehen können und mehrere Bilder restaurierte, stammte eine *Leonardo da Vinci* zugeschriebene Madonna mit dem Kinde aus der Galerie Borghese (aber schon die Bemerkung, die Passavant über das Bild macht, nachdem er es auf einer Ausstellung in Berlin gesehen hatte [Vasari, Übersetzung von Schorn III. Anmerkung 13 auf S. 46] spricht nicht für die Autorschaft Leonardo's). Eine dem *Bernardo Luini* zugewiesene Magdalena mit der Salbenbüchse ist aus der Ambrosiana in Mailand hierher gekommen. Aus der Sammlung des Herzogs von Caserta stammt eine Madonna mit dem Kinde des *Giulio Romano* (1806 von Ph. Veit in Kontur gestochen) und eine Susanna im Bade, die der Katalog dem *Cavaliere d'Arpino* zuweist. Eine Madonna mit dem Kinde aus dem Palazzo Vittori in Florenz ist dem *Andrea del Sarto* gegeben (es will aber die Beschreibung der Technik des Bildes nur schwach auf ihn passen). Eine aus der Villa Aldobrandini stammende Madonna soll die Bezeichnung des *Fra Bartolomeo* tragen. Eine Madonna, das Kind anbetend, mit Joseph und einem Engel, ehemals in der Galerie Giustiniani in Rom, ist angeblich von *Garofalo*. Aus dem Palazzo Grimaldi in Venedig stammt ein auf dem Kreuz schlafendes Christuskind, hier dem *Guido Reni* zugewiesen (vielleicht ein Albani; Malwasia erwähnt das Bild und spricht lobend von ihm). Eine figurenreiche Entführung der Europa, ehemals der Samm-

Abb. 15. Schule Lucas Cranach d. ä., Christus am Kreuz. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

lung Altieri angehörend und hier auf den Namen das Francesco Albani gehend, will Döring dem *Pier Fr. Mola* zuweisen. Eine büssende Magdalene, angeblich von *Schidone*, stammt aus dem Schlosse Capo di Monte bei Neapel. Auf den Namen Troccacino (vielleicht Giulio Cesare) ist eine Madonna mit Christkind getauft. Aus einem Nonnenkloster in Rom stammt ein heil. Antonius mit dem Christkind. Die Figur des Heiligen war durch Übermalung mit Wasserfarben in eine Madonna verwandelt worden. Döring beseitigte die Übermalung und weist das Bild dem *Sassoferrato* zu. Eine Verleugnung Petri von *Caravaggio* (die auch Malvasia erwähnt) befand sich früher im Palazzo Butrigani in Florenz. — Aus der Rubensschen Schule ist ein »Tod des Kentauren Nessus« (ein ähnliches Bild in der Galerie Strogonow in Petersburg); es stammt aus der Galerie Borghese. Ein Porträt Philipp II. von Spanien, früher in der Galerie Pitti, scheint niederländischen Ursprungs. Ein männliches Porträt mit der Beischrift Ao. 1643 ÆTAT 76. I. W ist fälschlich als das des Hugo Grotius bezeichnet. Inschriftlich aus dem Jahre 1600 stammt ein kleiner Flügelaltar, in Antwerpen erworben; auf den Aussenseiten der Flügel zwei Wappen, auf den Innenseiten derselben links vier männliche, rechts vier weibliche Porträts, im Mittelbilde die Anbetung der Hirten, darüber eine musizierende Engelgruppe (von Seiffert in Kontur gestochen). Ferner werden genannt zwei bezeichnete Teniers, zwei Schlachtenbilder, bez. G. P. Rugendas fes. it. Aug. Vind. 1699, eine bezeichnete Landschaft von A. Pynacker, eine Landschaft mit dem Monogramm L. F. (wahrscheinlich Lucas Francken) und eine andere mit Felspartien im Vordergrunde, die Döring nach dem Monogramm G. d. H. dem Guilleaume de Heusch zuweist, was richtiger wohl in Gillis d'Hondekoeter zu ändern wäre. Schliesslich werden hervorgehoben zwei Landschaften von Isaak Moucheron und eine von Anth. Waterloo.

Aus der früher nicht unbedeutenden Sammlung von Skulpturen sind hervorzuheben zwei Thorwaldsen'sche Werke: ein Marmorrelief mit dem Abschied der Briseis von Achilles und eine Venus Victrix. —

Die von dem Maler Karl Timoleon v. Neff auf seinen Gütern Münkenhof und Piera in der Nähe von Wesenberg in Esthland angelegte Sammlung (jetzt im Besitze der Frau v. Grünwaldt, einer Tochter des Malers) enthält zum grössten Teile eigne Werke des Künstlers und von ihm angefertigte Kopien nach italienischen Meistern; ausserdem eine Skulptursammlung, meist Kopien nach Antiken, und eine Sammlung sächsischer, französischer und Petersburger Porzellane. Katalog vom Jahre 1894.

Aus der Sammlung auf Schloss Fähna bei Reval (v. Stackelberg'scher Besitz) machte vor mehreren Jahren ein Holbeinporträt viel von sich reden. Die Meinungen über das Bild blieben geteilt, neigten aber mehr dazu, es für eine alte Kopie nach dem Stich von Vorsterman zu halten (s. Wöhrmann, Zeitschr. f. b. K. VII).

Es liesse sich die Blütenlese noch um vieles vermehren, wenn das, was sich sonst noch in Privatbesitz befindet, aufgeführt werden sollte. Nicht unbedeutend ist die Sammlung des Herrn Paul v. Transehe in Riga, aus dessen Besitz ein *Tiepolo* in Hirth's Formenschatz wiedergegeben ist. — Zwei kleine, sauber gemalte Landschaften im Besitze des Fräulein v. Frey in Mitau, davon die eine die Bezeichnung W. VD. B. F. trägt, seien erwähnt. Es ist das vielleicht die Bezeichnung des *Willem van de Bundel*, den v. d. Willigen in den Artistes de Haarlem S. 100 nennt. — Zum Schluss mag noch ein Madonnenbild genannt werden, das sich im Besitz des Barons Bathory-Simolin auf dem Gute Gross-Dselden bei Libau befindet und unter Cornelius Leitung von dessen Schüler *Jakob Götzenberger* gemalt wurde. Cornelius sandte das Bild mit einem noch erhaltenen Begleitschreiben, datiert aus München vom 6. Sept. 1823 (?) (abgedr. in den Sitzungsberichten der Kurl. Gesellsch. f. Literatur u. Kunst 1867, S. 181) seinem Besteller zu. Den Preis hatte er auf »140 Carolin zu 11 Fl. die Caroline« festgesetzt. (Vgl. auch den Aufsatz von A. v. Zahn in der Ztschr. f. b. K. Bd. I, S. 59 ff., dem ein Umrissstich nach dem Karton zu dem Bilde von Th. Langer beigegeben ist.)

Zu den bereits angeführten Graff'schen Porträts mögen noch zwei genannt werden, die sich im Besitze des Herrn Bernhard A. Hollander in Riga befinden. —

Reproduziert ist nur in seltenen Fällen etwas von den hiesigen Bilderschätzen. Ausser den bereits genannten Stücken ist nur die Tanzstunde von *Pieter Codde*, im Besitze des Herrn v. Sivers in Dorpat, durch die Radierung von Unger (Zeitschr. f. b. K. XI, S. 32) in weiteren Kreisen bekannt geworden. Neuerdings sind dem Katalog der Brederlo'schen Gemäldegalerie in Riga, der vom Verfasser dieses im Jahre 1894 bearbeitet wurde, einzelne Lichtdrucke nach älteren Gemälden beigegeben.

Riga. DR. WM. NEUMANN.

DIE FRANZÖSISCHE KUNST IM JAHRE 1900

VON WALTHER GENSEL.

III.

DIE SKULPTUR.

Es ist ein goldenes Zeitalter für die Bildhauer, in dem wir leben. Niemals noch sind so zahlreiche und lohnende Aufgaben an sie herangetreten. Bei allen Völkern erwacht der Stolz auf die ruhmreiche Vergangenheit und sucht in Riesendenkmälern nach sichtbarem Ausdruck. Für jeden irgendwie um Staat oder Gemeinde, Wissenschaft oder Kunst verdienten Mann wird sofort nach seinem Tode für ein Denkmal gesammelt. Überall werden neue Museen eröffnet, die mit Kunstwerken versorgt werden müssen. Nirgends aber ist der Denkmaleifer so gross wie in Frankreich. Es vergeht kaum ein Sonntag, an dem nicht unter dem Vorsitz eines Ministers in Paris oder in der Provinz eine Statue oder wenigstens eine Büste auf einem Sockel enthüllt wird. Dazu kommen hier die unzähligen Monumente auf den Friedhöfen und die kaum minder zahlreichen allegorischen Gruppen und Figuren, mit denen alle öffentlichen Anlagen geschmückt werden. Leider entsprechen die Kunstwerke nur selten der Würde der dargestellten Personen und Ideen.

Die Republik. Denkmal auf der Place de la République in Paris. Von Jules Dalou.

Weitaus das grösste aller in der letzten Zeit in Paris errichteten *Denkmäler* ist die im November enthüllte »Republik« von Dalou. Zwei mächtige, den Genius der Freiheit tragende Löwen ziehen einen von der Arbeit und der Gerechtigkeit geschobenen und von dem Überflusse begleiteten Triumphwagen mit einem Globus, auf dem die Republik mit einem Rutenbündel in der Hand steht. Wir haben es also mit demselben Allegorienkram zu thun, wie ihn z. B. Pigalle für sein Rheimser Denkmal Ludwigs XV. verwendet hat. Ein Globus auf einem Wagen, weil »die Idee der Freiheit die Welt erobert«, ein Rutenbündel, weil »Einigkeit stark macht«! Und diese wesenlosen Formeln auf einem Denkmal, das wie kein anderes bestimmt ist, unmittelbar aufs Volk zu wirken! Dazu kommt die sonderbare Zusammenstellung der Kostüme: Die Republik antik, Freiheit und Überfluss nackt, die Arbeit in Hose und Schurzfell, die Gerechtigkeit in einer Art Rokokokostüm. Dass ein so grosser Künster wie Dalou in den Einzelheiten Prächtiges geleistet hat, ist selbstverständlich, das Denkmal als Ganzes aber ist der Gipfel dessen, was wir »ba-

rock« zu nennen pflegen. Befriedigender ist des Künstlers fast zur selben Zeit vollendetes Alphand-Denkmal in der Avenue du Bois de Bologne. Merkwürdig berührt es aber hier, dass er um den Sockel, auf dem der Schöpfer der grossen Pariser Parkanlagen steht, lebende Künstler, darunter sich selbst, gruppiert hat.

Auf der Weltausstellung befinden sich die Gipsmodelle zweier grosser Denkmäler für Viktor Hugo, ein vollendetes von Barrias und ein unvollendetes von Rodin. Auf beiden sehen wir allegorische weibliche Gestalten, die dort den steilen Felsen, auf dem der Dichter steht, huldigend umkreisen, während sie sich hier zu ihrem sitzenden Liebling schwebend herniederneigen, um ihm seine Lieder zuzuflüstern. Aber sonst sind die beiden Werke so verschieden wie nur möglich. Bei Barrias' Hugo ist das moderne Kostüm nur zum Teil durch eine mantelartige Drapierung verdeckt, sein Haupt ist bartlos und von wallenden Locken umrahmt, Rodin's Hugo ist nackt, bärtig, mit buschigen Haaren und Brauen. Dort haben wir die Apotheose des offiziellen grossen Dichters, hier belauschen wir den Menschen in seinem tiefsten Sinnen und Denken. Es ist unnötig zu sagen, welches Werk den tieferen Eindruck hinterlässt. Und doch möchte ich nicht in den rückhaltlosen Beifall der Rodinpartei — denn es giebt in Paris eine solche Partei — einstimmen. Noch ist das Denkmal nicht fertig, noch wissen wir nicht, wie es an Ort und Stelle wirken wird. Rodin's Balzac aber hat uns gezeigt, dass eine Statue hochinteressant und selbst genial und doch als öffentliches Monument unmöglich sein kann.

Alle drei Statuen — Balzac ist, wie man sich erinnern wird, in einer Art Schlafrock dargestellt — zeigen uns, dass die Kostümfrage trotz allem und allem für die Bildhauer noch nicht gelöst ist, und bestätigt das, was wir gelegentlich der Malerei gesagt haben. Gewiss sind in den letzten Jahren eine ganze Anzahl Standbilder in der Tracht unserer Zeit geschaffen worden, wo aber die Künstler mehrere Figuren zusammenstellen, vermeiden sie diese gern. Ein beliebter Ausweg ist es, die Büste des Helden auf einen hohen Sockel oder eine Säule zu setzen und diese dann mit allegorischen oder der Wirklichkeit entnommenen weiblichen Gestalten, bei den Dichtern und Komponisten besonders gern mit Figuren aus ihren Dramen und Opern, zu umgeben. Barrias hat die Büste des Dichters Augier mit den Gestalten der Komödie, der Abenteurerin und eines die Geissel der Satire schwingenden Knaben, Mercié die des Komponisten Gounod mit den Figuren von Gretchen, Sappho und Julia umgeben. Der jüngst verstorbene Falguière hat am Sockel der Büste Bizet's eine nackte weibliche Gestalt und eine Carmen, Verlet bei seinem Maupassant-Denkmal eine den Bel-Ami lesende Pariserin angebracht. Die Reihe der Beispiele liesse sich mit Puech (Denkmäler des Chinareisenden Garnier und des Dichters Leconte de l'Isle), Coutan (Ch. Floquet auf dem Père-Lachaise) und anderen noch weit fortsetzen. Mehr als eins dieser Werke ist wohlgelungen und nimmt sich besonders in hübscher Umgebung malerisch aus, aber eigentlich ist es doch ein Unding, von der Hauptperson nur den Kopf und die Nebenpersonen in voller Figur zu bringen. Ein einziges Beispiel ist mir bekannt, wo man auch bei einem Manne aus früherer Zeit denselben Weg eingeschlagen hat, das ist das hübsche Watteau-Denkmal von Gauquié im Luxembourg-Garten. Nur bei zwei Personen macht die heutige Tracht dem Bildhauer kein Kopfzerbrechen, beim Soldaten und beim Priester. Vielleicht das beste Reiterstandbild der letzten Jahre ist der Herzog von Aumale von Gérôme. Es ist bewunderungswürdig, welche nie versiegende Lebenskraft in diesem nun 76jährigen Greise steckt, der sich noch als einen bedeutenden Bildhauer enthüllt hat, als seine Malereien bereits Altersschwäche zu verraten schienen und nicht mehr recht ernst genommen wurden. Daneben ist das Standbild Washingtons von Frémiet zu nennen, das soeben in Paris enthüllt worden ist. Unter den Priesterstatuen ragt Falguière's Kardinal Lavigerie, der vollste Lebenswahrheit mit einer gewissen hieratischen Grösse vereint, weit über alle anderen hinaus. Daneben seien die knieenden Grabstatuen des Kardinals Guibert von Louis Noël und des Kardinals Meignan von Sicard genannt.

Unter den historischen Gestalten hat keine die Phantasie der französischen Bildhauer so dauernd und stark beschäftigt wie die Jungfrau von Orléans. Allein in Paris sind ihr drei Denkmäler auf öffentlichen Plätzen errichtet worden. Von den Darstellungen des in Gebet versunkenen, innig verzückten oder prophetisch ins Weite schauenden Hirtenmädchens ist die Statue Chapu's in unzähligen Bronzenachbildungen verbreitet und wird kaum von einer anderen an Volkstümlichkeit erreicht werden, — unter den Darstellungen der in glühendem Gottvertrauen einherstürmenden Heldin treten die Reiterbilder von Frémiet und Dubois am meisten hervor. Dubois' Statue steht seit drei Jahren vor der Kathedrale von Rheims, wo sie neben den mittelalterlichen Apostel- und Königsgestalten fast verschwindet, neuerdings ist ein zweites Exemplar vor der Kirche St. Augustin zu Paris enthüllt worden. Das Modell ist jetzt wieder in der Skulpturenhalle des Grand Palais ausgestellt. Niemals vielleicht ist die herbe Jungfräulichkeit des Hirtenmädchens zugleich mit ihrer heldenmütigen Begeisterung und ihrer felsenfesten Frömmigkeit so zum Ausdruck gebracht worden. Man braucht sie nur mit der gleichzeitig ausgestellten Theaterheroine von Allouard zu vergleichen, um ihrer Vorzüge recht inne zu werden.

Die Bauten der Weltausstellung hätten eine reiche Gelegenheit zur Entfaltung monumentaler Plastik geboten. An Aufträgen hat es nicht gefehlt. Die Vorderfassade des grossen Kunstpalastes allein ist mit einer mächtigen Giebelkrönung, vier gewaltigen allegorischen Gruppen, zwölf sitzenden und acht stehenden Figuren geschmückt, für die die namhaftesten Künstler herangezogen worden sind. Das Ergebnis ist äusserst gering. Viele einzelne Figuren würden in einem Museum nicht übel wirken, monumental ist keine einzige. Die vier zum Teil überaus naturalisti-



Das Monument der Toten auf dem Père Lachaise in Paris. Von Bartholomé.

schen weiblichen Gestalten der Schönen Künste scheinen sich zwischen die Säulen des Peristyls nur verirrt zu haben, so wenig passen sie zu ihnen. Bei der Alexanderbrücke ist der Misserfolg wohl zum Teil auf das Programm zu schieben. Frankreich zur Zeit Karls des Grossen, der Renaissance, Ludwigs XIV. und in der Gegenwart in vier grossen Frauengestalten darzustellen, das ist keine Aufgabe, die einen oder vielmehr vier Künstler begeistern könnte. Alle vier haben sie ungefähr gleichmässig gelöst, nicht gerade schlecht, aber ohne eine neue Idee. Für die Löwengruppen war wohl ein gewisser Barocksil vorgeschrieben, Dalou und Gardet hätten sonst gewiss noch kraft- und lebensvollere Tiere geschaffen. Am besten sind die von weiblichen Genien geleiteten vergoldeten Flügelrosse auf den Pylonen, insbesondere die von Frémiet. Inwiefern sie aber den Ruhm der Künste und Wissenschaften, des Handels und der Industrie darstellen sollen, ist nicht recht zu ersehen.

Der Kuss. Von Auguste Rodin.

Weitaus das schönste und tiefste grosse Skulpturwerk der letzten Jahre ist das Totendenkmal von Bartholomé auf dem Friedhofe Père-Lachaise. Auf unserer nach dem jetzt wieder aufgestellten Modell des Künstlers aufgenommenen Abbildung ist der architektonische Aufbau nur zum Teil wiedergegeben. Links und rechts von der unteren Hälfte schliessen sich Flügelbauten mit verschlossenen Thüren an. Oben gähnt der Eingang zum Ungewissen uns entgegen, in den ein junges Paar bereits eingetreten ist. Andere werden ihm folgen, vor Grauen zurückbebend oder von Hoffnung erfüllt, angstvoll sich versteckend, still getröstet oder andere tröstend, wehmütig dem Leben einen letzten Gruss sendend, alle aber dem unerbittlichen Schicksal unterworfen. Gegenüber erblicken wir die Zurückbleibenden in stummer Verzweiflung oder namenloser Sehnsucht. Doch der Künstler lässt uns nicht bei dem »Ungewissen«. Unten sehen wir in ein Elterngrab, von dem der

Engel des Lichtes soeben den Stein hinweggenommen hat. Aufs höchste zu bewundern ist die rhythmische und doch ganz freie Komposition, die individuelle und doch nicht naturalistische Behandlung der Körper, die unendlich keusche Verwendung des Nackten. Vielleicht das schönste aber ist die aus einem einzigen Sandsteinblockherausgehauene Mittelgruppe. Bartholomé ist durch einen ihn im Innersten erschütternden Todesfall zu dem gewaltigen Werke bewogen worden, an dem er fast ein halbes Menschenalter gearbeitet hat. Weil ihm sein Schaffen aus dem Innersten quoll, dringt es tief hinein in die Seele des Beschauers.

* * *

Wir hatten bei der Malerei ein immer stärkeres Zurückgehen der historischen und allegorischen, religiösen und mythologischen Stoffe beobachtet. Bei der Skulptur spielen sie alle naturgemäss noch eine sehr grosse Rolle. Die Hauptaufgabe der Bildhauer ist einmal der *nackte menschliche Körper*, und es ist ihnen schliesslich nicht zu verdenken, dass sie ihn nicht, wie Hildebrand es gethan, ohne jede besondere Beziehung darstellen wollen. Auffallend ist es allerdings, dass die Darstellung von Figuren aus dem Volke, wie sie in Belgien von Meunier, Vanderstappen und anderen mit so grossem Erfolge vertreten wird, in Frankreich so wenig Anhänger gefunden hat. Unter den sechshundert Skulpturen auf der Weltausstellung finden wir kaum ein halbes Dutzend Beispiele. Boucher's bekannte hübsche Bäuerin, Le Duc's alte Waschfrau aus der Normandie, Hugue's ungemein lebendig aufgefasster Töpfer, Gréber's vom schlagenden Wetter getroffener Bergmann seien hervorgehoben. Die Vorliebe für die eigentlich barocken Motive scheint endlich etwas abzunehmen. Allerdings treffen wir noch auf eine ganze Anzahl Werke, wie den an Gift sterbenden Sklaven von Loiseau-Rousseau,



Die Verzeihung. Von E. Dubois.

wie die Ringer von Charpentier, bei denen der eine direkt auf dem Kopfe steht, wie den ungemein bewegten, übrigens einen gewissen Eindruck nicht verfehlenden Sturm von Larche, aber im allgemeinen überwiegen die verhältnismässig ruhigen Statuen und Gruppen. Der Einfluss zweier Meister ist stark fühlbar, Rodin's und Falguières.

Rodin's Lebenswerk, wie es jetzt in einem besonderen Gebäude vereinigt ist, wirkt wie ein schwüles, atemberaubendes, unheimlich anziehendes Gedicht auf die den Menschen ewig verfolgenden und nie befriedigenden Leidenschaften, und zwar besonders auf die Sinnlichkeit, vom gesunden Begehren bis zu den perversesten Träumen. Seinen Gipfelpunkt findet es in dem gewaltigen Entwurfe zum »Eingang der Hölle«. Alle die kleinen, bald nur in Gips skizzierten, bald wie im Fieber in Marmor gehauenen Figuren und Gruppen erscheinen als Vorarbeiten für sie. Das ist ein ewiges Sichhaschen, Sichumfangen und Sichentwinden, Sichküssen und Sichbeissen, ein Gemisch von Begierde und Ekel. Die kühnsten und unwahrscheinlichsten Stellungen sind mit einer Virtuosität ohnegleichen gegeben. Zwei Eigenschaften kennzeichnen ausserdem die Kunst Rodin's. Zunächst eine Vorliebe für ungemein kräftige und charakteristische Formen und bei diesen obendrein eine weit über die Natur hinausgehende Betonung des Charakteristischen. Man betrachte einmal genau die Stirnen auf seinen Porträtbüsten. So ungeheuer hervorspringende Stirnknochen hat kein Sterblicher. Oder man betrachte die Rückenmuskeln und Armmuskeln des Mannes auf der grossen Marmorgruppe »der Kuss«, vielleicht seinem schönsten Werke! Wie die Leidenschaft bis in jeden von ihnen zu dringen, wie jeder einzelne unter ihr zu erbeben scheint! Und mit dieser Betonung des Charakteristischen geht nun die zweite Eigenschaft, die Vernachlässigung des Nebensächlichen, Hand in Hand. Die Werke des Michel-Angelo scheinen hier auf den Künstler von entscheidendem Einflusse gewesen zu sein. Aber was bei dessen Sklaven und Jahreszeiten Zufall war, wird hier bewusste Absicht. Rodin meint, dass der Eindruck tiefer sei, wenn der Phantasie noch Spielraum bleibe. Selbst der Kuss ist in diesem Sinne nicht völlig fertig, die Figuren sind noch nicht losgelöst von dem unbehauenen Blocke, das eine Bein ist fast nur angedeutet, und selbst die einzelnen Gesichtszüge ahnen wir mehr, als dass wir sie sehen. Es ist eine impressionistische Kunst, das vollkommene Gegenteil der klassischen, die durch ruhigen Adel der Form wirken will. Dass sie als Vorbild für junge Künstler ungemein gefährlich werden, sie zum geistreichen Dilettieren verführen kann,

Hagar und Ismael. Von Sicard.

braucht kaum gesagt zu werden. Glücklicherweise scheinen die Folgen bis jetzt noch nicht schlimm zu sein. Der einzige Rodinschüler, der in dem letzten Jahre halb aus dem Stein herausgehauene Köpfe ausgestellt hat, Emile Bourdelle, ist ein hochbegabter und ernster Künstler. Hauptsächlich ist der Einfluss des Meisters dahingegangen, die Bildhauer zur Darstellung kraftvoller, von tiefer seelischer Erregung ergriffener Gestalten zu bewegen. Vier Künstler treten hier hauptsächlich hervor, Boisseau, Escoula, Ernst Dubois und Sicard. Der erste wird ungefähr gleichalterig mit Rodin sein, die letzten stehen in den Dreissigern. Escoula's schönstes Werk ist bis jetzt der »Tod der Prokris«, er lässt sich an Intensität des Ausdrucks und der Form mit dem »Kuss« vergleichen. Ebenso hoch möchte ich die Verzeihung von Dubois stellen. Der Kopf des Alten, seine wundervoll gearbeiteten Hände und Arme und die zugleich in tiefster Scham abwehrende und in unaussprechlichem Glück sich anschmiegende Gestalt des verlorenen Sohnes sind eines grossen Meisters würdig. Boisseau, den wir an anderer Stelle wiedertreffen werden, arbeitet nicht immer gleichwertig. Sein Diogenes, der infolge von Stimmengleichheit im vorigen Jahre, zugleich mit der »Verzeihung«, die Ehrenmedaille erhielt, lässt sich an Tiefe der Empfindung mit jener nicht messen, ist aber unübertrefflich in der feinen und doch nicht kleinlichen Durchbildung eines Greisenkörpers. Sicard hat in den letzten Jahren besonders durch zwei Werke Aufsehen erregt, die grosse Gruppe des barmherzigen Samariters, bei dem die hilflose jugendliche Gestalt des Verwundeten wie die väterlich wohlwollende des Menschenfreundes gleich ergreifen, und eine Hagar, die ihr Söhnchen auf einen Felsenvorsprung gebettet hat und nun in tiefster Erschöpfung neben ihm in die Kniee gesunken ist. Neben diesen vier Meistern seien Desruelles mit seinem »Hiob«, Bernard mit der prächtigen sitzenden Männergestalt »Besiegte Hoffnung«, Octobre mit seinem ungestümen aber ausdrucksvollem »Gewissensbiss«, Vidal mit seinem »Kain« und Seysses mit der schönen Gruppe eines sich umarmenden Paares (»Die Rückkehr«) genannt.



Diogenes. Von E. Boisseau.

Falguière war der rücksichtslose Vollender des Naturalismus. Unbekümmert um die Regeln der Schule gab er sein Modell genau so wieder, wie er es gesehen, wie es ihm gefallen hatte. In der Jahrhundertausstellung kann man jetzt seine berühmte »Diana« wieder sehen, dieses prächtige, derbe und dabei doch stolze Mädchen aus dem Volke mit den drallen Waden, den gedrungenen Hüften und dem energischen Halse. Etwas Göttliches hat sie freilich nicht. In aller Erinnerung ist noch die »Tänzerin« vom Salon von 1897. Mehr als einmal hat man seinen weiblichen Gestalten Namen geben wollen, aber nicht

solche von Göttinnen, sondern von bekannten Pariser Schönheiten. Natürlich schrie man über eine Entweihung der Kunst. Als ob van Eyck und Dürer nicht auch ihre Modelle ganz naturgetreu wiedergegeben hätten! Wenn man jetzt durch die Skulpturenabteilung hindurchgeht, findet man fast überall das Bestreben, den weiblichen Körper völlig individualistisch zu gestalten. In der Centennale bildet die Auffassung Falguière's eine Ausnahme — hier ist sie fast die Regel. Man betrachte nur die Salammbô von Ferrary, die junge Muse der Geschichte von Boucher, die ganz pariserische Juno von Carlès und, um ein paar von den Jungen zu nennen, das Erwachen der Flora von Chevré und die Daphnis von Dercheu. Ja, viele gehen noch weit über Falguière hinaus, dessen Gestalten doch alle einen Zug von Jugendlichkeit und herber Anmut besitzen, indem sie mit Vorliebe fleischige Körper, die in der Taille tiefe Falten geben, und weit ausladende Hüften modellieren. Besonders charakteristische Beispiele sind die Figur der Malerei von Lefevre vorm Grand Palais, die ersten Mutterfreuden der Eva van Captier, die Susanne von Barrau und vor allem die einen Spiegel haltende Schöne von Carlier. Andere wieder — und diese bilden vielleicht die Mehrzahl — schliessen einen Kompromiss, idealisieren ihre Gestalten ein wenig, ohne doch sich dem Klassizismus in die Arme zu stürzen. Dazu gehört die reizende Gruppe einer jungen Mutter mit ihrem Kinde (»Ein grosses Geheimnis«) von Pech, das Echo im Walde von Plé, der »Spleen« (nach Baudelaire) von Vital Cornu, der »weinende Fels« von Lemaire, die »Sternschnuppe« von Charpentier. Auch hier seien einige jüngere und junge Künstler genannt, Gasq mit seinem »Erwachen der Quelle«, Lami mit seinem »ersten Fehltritt«, Perron (Eulenspiegelei), Deplechin (Amphitrite) und Deverger (Harmlose Jugend). In allen diesen Statuen und Gruppen steckt unendlich viel Können, die meisten von ihnen sind tadellose »morceaux«, aber kaum eine befindet sich unter ihnen, die uns mehr als eine vorübergehende Augenweide zu bieten, irgend ein tieferes Gefühl in uns auszulösen vermöchte.



Panther. Von Georges Gardet.

Der grösste französische *Tierbildner* ist immer noch Frémiet. Welch intensives Leben wogt in den beiden Hochreliefs mit dem Mann aus dem Steinzeitalter, der einen jungen Bären an den Ohren mit sich zieht, und dem Orang-Utang, der einen Menschen erdrosselt! Berühmt und schon häufig nachgebildet sind die Statuen des heiligen Michael und des heil. Georg. Weitaus der begabteste unter seinen Schülern ist Georges Gardet. Er wurde bereits auf der vorigen Weltausstellung mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet, hat aber doch erst in den letzten Jahren mit der sprühend lebendigen Gruppe kämpfender Panther, die sich im Luxembourg befindet, und der prachtvollen ruhigen Doppelgruppe »Löwen und Tiger« sein volles Können gezeigt und den Gipfel des Ruhmes erklommen. Die Löwen Dalou's sind die besten Figuren auf seinem schon besprochenen grossen Denkmal. Valton ist mir besonders durch seine Gruppe »Unter dem Auge des Bändigers;

Löwe und Löwinnen« aufgefallen. Suchen diese alle mehr oder weniger die Majestät des Raubtieres darzustellen, so hält sich Viktor Peter mit Vorliebe an die gemütlicheren, menschenähnlichen Züge, wie seine »Mutterschaft« (Löwin und junge Löwen), der »Löwe mit der Ratte und die amüsante Gruppe der spielenden jungen Löwen beweisen.

Ganz Vorzügliches wird in Frankreich wie bei der Malerei so auch hier im *Porträtfach* geleistet. Rodin hat seine berühmten Büsten von Dalou, Laurens, Antoine Proust und Puvis de Chavannes und dazu die neueren von Falguière und Rochefort und einige wunderbare Frauenköpfe ausgestellt. Was die Intensität des Ausdrucks und demgemäss auch des hervorgebrachten Eindrucks angeht, gehören sie zu den grössten Meisterwerken aller Zeiten. Dalou ist schlichter und vielseitiger. Bei Rodin's Büsten scheint der Geist die Wände des Gesichts zu sprengen, Dalou weiss ebensogut liebenswürdige und nicht allzu geistreiche Lebemänner wie scharfe Charakterköpfe darzustellen. An dritter Stelle möchte ich den greisen Guillaume nennen, der übrigens auch in der Jahrhundertausstellung einen Ehrenplatz erhalten hat. Die Nebeneinanderstellung seiner Andromache, die sich den berühmten »Grarchen« im Luxembourg und der Römischen Hochzeit würdig anreiht, und der lebensprühenden Büste des Chemikers Chevreul in seinem hundertsten Jahre, beweist, dass das Streben nach klassischem Adel der Form den Blick fürs Leben nicht stumpf zu machen braucht. Ganz ausserordentlich ausdrucksvoll sind auch die Bronzebüsten von Paul Dubois. Aus der Zahl der übrigen Porträtbildhauer einige herausgreifen, heisst vielen Unrecht thun. Immerhin sei auf die Männerbüsten von Bartholdi, Lenoir und Schnegg, die Frauenbüsten von Injalbert und Carlès und vor allem auf die Kinderbüsten des herrlichen Meisters Dampt hingewiesen, der auf der Weltausstellung leider nur



Die Natur entschleiert sich. Von E. Barrias.

in der Centennale und beim Kunstgewerbe vertreten ist.

* * *

Der erste, der in Frankreich bemerkenswerte *polychrome* Skulpturen schuf, war wohl Charles Cordier. Die Bewegung hat langsam aber stetig immer weitere Kreise gezogen. Und zwar begnügt man sich nur selten mit einer leisen Tönung des Marmors, sondern setzt, wie Klinger, am liebsten die ganze Statue aus verschiedenen Steinarten zusammen. Das hervorragendste Werk der letzten Jahre in dieser Richtung ist »die sich entschleiernde Nacht« von Barrias, von der wir eine Abbildung bringen. Das Gewand besteht aus herrlichstem Pyrenäenmarmor, die Spange aus Malachit, der Schleier aus Onyx, Kopf und Arme sind leicht getönt. Bei der reizenden »Quellenmuse« von Hugues besteht der Brunnen aus farbigem mit Bronzerelief geschmückten Marmor, die auf ihm sitzende Nymphe aus vergoldeter Bronze. Sehr eigenartig ist bei dem schon erwähnten »Spiegel« von Carlier die Zusammenstellung einer Europäerin aus weissem Marmor und ihrer Negersklavin aus Bronze. Am kompliziertesten ist die Salammbô von Ferrary. Der Leib ist aus weissem Marmor, die Haare und das Gewand, das nur an einer Spange vom linken Arme herabhängt, sind leicht getönt, um die Knöchel schliessen sich goldene Ringe. So lehnt das junge Weib an einer roten Marmorsäule, die oben mit Götzenbildern und unten mit einem Relief aus Bronze geziert ist. Von oben herab aber ringelt sich eine riesige schuppige Schlange um ihren Arm. Hier seien auch die merkwürdigen Frauenköpfe aus bemaltem Wachs von Ringel d'Ilzach erwähnt, die die Beethoven'schen Symphonien darstellen sollen.

Am stärksten macht sich diese Bewegung zu Gunsten der Farbe in der Kleinskulptur bemerkbar. Die einfachen Bronzen sind fast völlig verschwunden, man scheint den grossen Giessereien fast nur noch die Nachbildung von Statuen in verkleinertem Massstabe zu lassen. Viele Werke bestehen nicht nur aus den edelsten Materialien wie Gold, Elfenbein, Onyx, Jaspis, sondern sind obendrein mit Edelsteinen und Perlen geschmückt. Auch hier ist wieder Ferrary zu nennen. Auf einem Epheulager aus Malachit, das auf einem Bronzefuss ruht, liegt seine Leda, während der bronzene leicht vergoldete Schwan ihren Oberkörper trägt. Ähnlich ist seine Favoritin und seine Sulamith. Sehr reizend wirkt die japanische »Musme« aus Onyx, buntem Marmor und Goldbronze von Boisseau, der ausserdem einen Troubadour und eine Gruppe »die Söhne Chlodomirs auf dem Throne« ausgesellt hat. Delacour ist mit einer an den Felsen angeschmiedeten Andromeda aus Elfenbein, Onyx und Bronze, Lafont mit einer »Seele der Ruinen«, d. h. einer weiblichen Gestalt, die neben einer Eule auf einem hohen alten Gemäuer sitzt, vertreten, bei der Marmor, Solenhofer Stein, Nephrit und Onyx verwendet sind, Lavasseur mit einer Jungfrau von Orléans, bei der sich zu Edelmetallen und Elfenbein noch Perlen und Rubine gesellen. Das Beste auf diesem Gebiete aber hat wohl Théodore Rivière geschaffen. Sein Porträt der Gräfin Recopé, eine Statuette in Elfenbein und Onyx, halte ich allerdings für eine Verirrung, aber wie reizend sind seine Gruppen Salammbô und Mathô, Karl VI. und Odette und das junge Paar aus der Bretagne mit ihrer Zusammenstellung von Elfenbein und Bronze! Hier seien auch die Wachsstatuetten von Vernhes, die Büste Frémiet's und die Phryne aus Solenhofer Stein von Gréber, die Holzfiguren von Schnegg und die höchst lebendigen, wohl auch in Deutschland bekannten Serpentintänzerinnen von Carabin erwähnt. Alles das sind höchst interessante und beachtenswerte Versuche, die verschiedensten Materialien zu plastischen Zwecken auszunutzen. Gerade einige der begabtesten jüngeren Künstler haben sich hier mit Glück versucht, man darf also auf die Weiterentwicklung dieser Bewegung gespannt sein.

* * *

Ganz ohne Rivalen ist Frankreich immer noch auf dem Gebiete der *Medaille*. Wenn auch die beiden herrlichen Meister Roty und Chaplain noch nicht völlig erreicht, geschweige denn übertroffen worden sind, so finden wir doch einen ganzen Stab jüngerer Künstler mit schönem Erfolg auf diesem dankbaren Gebiete thätig. Roty hat einen grossen Glaskasten mit den schönsten seiner in den letzten zehn Jahren entstandenen Werke gefüllt. Er ist der liebenswürdigste, zarteste, sinnigste von allen. Es galt, eine grosse Medaille auf die Vollendung des Riesengefängnisses in Fresnes-les-Rungis zu schlagen, das manche spöttisch ein Schloss für die Verbrecher genannt haben. Wie sinnig hat der Meister die Aufgabe gelöst! Auf der einen Seite erblicken wir drei Einzelzellen mit den arbeitenden Häftlingen, auf der anderen sehen wir, wie sie nach der Verbüssung ihrer Strafe beglückt und friedlich auf der Landstrasse heimwärts ziehen. Salubritate domus vires et animus in laborem servantur. Und wie reizend ist die Medaille auf die französische Akademie in Athen mit dem jungen Mädchen, das ein antikes Figürchen staunend betrachtet, auf der einen und der Akropolis und der Akademie auf der anderen Seite (1898)! Zu seinen besten Schöpfungen in den letzten Jahren gehören ausserdem die Plakette auf Pasteur und die Medaille auf den Besuch des Zarenpaares. Chaplain ist kräftiger als Roty. Seine Hauptstärke liegt in den Porträtköpfen. Das Ehepaar Weill, der berühmte Sprachforscher Gaston Paris, der Architekt Pascal, der Universitätsrektor Gréard, das vornehme Diplomatengesicht des Grafen Delaborde und der charaktervolle Greisenkopf des jüngst verstorbenen Ravaisson-Mollien und viele andere sind in den letzten drei Jahren entstanden. Auch seine Frauen haben etwas Männliches, so das prachtvolle scharfe Profil der Schauspielerin Bartet (1900). Der vor kurzem auf so traurige Art ums Leben gekommene Daniel Dupuis besass nicht ganz die Abgeklärtheit seiner grossen Genossen, trotzdem hat er die Erwartung nicht getäuscht, als man ihm mit ihnen zusammen die Modelle für die neuen Münzen übertrug. Gerade solche Dinge sind Stichproben; das sollten wir

Deutschen bedenken, die wir uns bei ähnlichen Gelegenheiten in jüngster Zeit so heillose Blössen gegeben haben. Derselben Generation wie diese drei gehören Alphée Dubois, der mehrere prachtvolle Porträts wie Pasteur und Carnot ausgestellt hat, und Léon Deschamps an. Wohl etwas jünger ist Vernon, von dem ich ausser den Porträts der Königin von Dänemark, des Arztes Terrier, des Ministerpräsidenten Waldeck-Rousseau u. a. und den grossen Medaillen auf Gesellschaften, Schulen u. dergl. eine sehr amüsante kleine Medaille auf die Eröffnung eines grossen Hotels in den Champs-Elysées hervorheben möchte. Ihm wären Patey, Borrel, Bottée, Peter, Henri Dubois und andere anzureihen. Pillet hat prächtige Männerköpfe, Vernier vor allem entzückende Kinderköpfchen ausgestellt. Einer der zartesten, fast zu zart ist Lechevrel. Mit Legastelois kommen wir zu einer anderen neueren Richtung, die den Wandlungen in der Malerei und der grossen Skulptur entsprechend mehr auf impressionistische Wirkung ausgeht. Michel Cazin und der auf den verschiedensten Gebieten höchst Bemerkenswertes schaffende Alexandre Charpentier stehen hier in erster Linie; Cariat und Niclause eifern ihnen nach.

BÜCHERSCHAU

Spanien. *Von Jozef Israëls.* Berlin, Bruno & Paul Cassirer. 1900.

Ein prächtiges Buch, ein Buch, dem man gut ist. Es fesselt, obwohl ihm jedes litterarische Gepräge fehlt. »Alles hat so seine Eigentümlichkeiten — was man malt, kann durch kein Musizieren oder Schreiben erreicht werden; wenn man dagegen eine Geschichte erzählen oder seine Ansichten über das eine oder andere zu erkennen geben will, so muss man sprechen oder schreiben und so habe ich denn dieses einzige Mal den geschmeidigen Pinsel mit der stählernen Schreibfeder vertauscht und die bunten Farben beiseite gelegt, um mich mit der einfachen Tinte zu behelfen«. Anspruchslos wie diese Worte, mit denen der Künstler anhebt, fliesst die Erzählung fort. Und doch ist es ein ganz und gar persönliches Buch; ja, bei manchen Stellen in ihrer feinen, teilnehmenden Beobachtung, in ihrer schlichten und dabei erschöpfenden Darstellung möchte man ausrufen: ein echter Israëls! — Dann aber auch: welch sonniges, jugendfrisches Herz bei so hohen Jahren. Er, der schon die Siebzig überschritt, weiss sich noch in die Welt Wagner'scher Melodien zu finden, fühlt sich ergriffen von Tristan und Isoldens Wonne und Weh, deren Anhörung in Brüssel zu den einleitenden Reiseerlebnissen gehört. — Über die spanische Kunst bekommen wir wenig zu hören, nur Velazquez wird voll gewürdigt; am Ende dieses Kapitels heisst es: »Quel peintre et quel talent! Und wir stehen hier und suchen, was solch ein Mann in solcher Umgebung gefühlt haben muss, wir Maler ohne Mut, ohne Modelle, ohne Hof, König oder Kaiser, um stolz darauf zu sein. Ein Bildchen von kaum ein paar Metern beängstigt uns, und der König lacht über das, was wir ihm auf einer Ausstellung lebender Meister zeigen, und wir kriechen in unsern Winkel und sind Maler in Zweifeln und freudloser Arbeit.« — Murillo ist ihm zu süss, Morales ergreift ihn als neue und in ihrer Herbheit überraschende Erscheinung. Doch, wie gesagt, es ist nicht das Buch eines, der auszog um über Spaniens Maler »feine Bemerkungen« zu prägen. — Eine schöne Beigabe bilden die eingestreuten — leider so wenigen — Proben aus dem Skizzenbuche. *G. K.*

Stanislao Fraschetti: *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo, con prefazione di Adolfo Venturi.* Milano, Ulrico Hoepeli. 1900.

Wir haben uns ein künstliches Sehen angewöhnt, wenn wir das heutige Rom durchwandern. So natürlich ist uns dieses geworden, dass unser Auge ganz unwillkürlich unter der Masse der Bauten in erster Linie die Reste des klassischen Altertums, die Basiliken des Mittelalters und die Paläste der Renaissance heraussucht, dass wir in den Kirchen und Palästen uns hauptsächlich den Skulpturen und Gemälden jener Zeitalter zuwenden. Wir müssen uns fast dazu zwingen, die Denkmäler des Barock zu betrachten und uns darüber klar zu werden, dass sie der ewigen Stadt die Hauptsignatur verleihen. Altertum, Mittelalter, Hochrenaissance und Barock, das sind die vier Zeitalter, in welchen Rom seine Hauptbedeutung hatte, in welchen es massgebend war für die ganze Welt. Das Barockzeitalter war das letzte von ihnen, und daher konnte es die Unsumme von Ruhm und Ansehen, welche die drei früheren hinterlassen hatten, als glückliche Erbschaft übernehmen. Es war aber auch die direkte Fortsetzung jenes Zeitalters höchster Kultur und Kunst, welches wir mit dem Namen Hochrenaissance bezeichnen. Die Baumeister, Bildhauer und Maler desselben hatten die Kunst zur vornehmsten Geistesmacht emporgehoben. Sie selbst litten noch darunter, dass vor ihrer Zeit und in ihrer Jugend die Kunst noch nicht dieses Ansehen und die Künstler noch nicht diese soziale Stellung gehabt hatten, daher war es ihnen oft so schwer, die Verkörperung ihrer grossen Ideen materiell durchzusetzen, und auf vieles mussten sie verzichten. Erst ihre glücklichen Erben hatten Ansehen genug, alles an Platz und Geldmitteln für ihre Werke fordern zu dürfen. Erst das Barockzeitalter schafft unumschränkt in riesiger räumlicher Grösse. Erst damals werden häufig ganze Gebäudegruppen und ganze öffentliche Plätze nach einheitlichen künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet, werden z. B. ganze Kirchen in Rücksicht auf die Dekoration eines Platzes errichtet. Erst im Barockzeitalter wagen die Bauherren und die Auftraggeber von Werken der Skulptur und der Malerei nicht mehr die Künstler in ihren Ideen zu beschränken, sondern der Künstler erfreut sich einer ziemlich ungekürzten Willensfreiheit, er ist ein Grandseigneur, welcher den Grossen der Welt gleich, ja über ihnen steht. So ist das vorletzte Rom, das vor der ganz modernen Epoche, zustande gekommen mit seinen stolzen Riesenpalästen, seinen wuchtigen Barockkirchen, seiner pomphaften Begleitung und seinen effektreichen Abschlüssen ganzer Strassenzüge, seinen charaktervollen Plätzen, seinen majestätischen Treppenanlagen, mit der Fülle seiner auch künstlerisch rauschenden Wasserwerke, mit seinen weit gespannten Brücken, seinen monumentalen Thoren, mit seinen malerischen Villen und Parkanlagen, mit seinem Volk von dekorativen Statuen, seinen deklamatorisch mächtigen Grabmälern, mit seinen Riesengemälden auf hohen

Altären. Es ist charakteristisch für Rom, dass seine Künstler fast niemals geborene Römer gewesen sind. Die ganze antikrömische Kunst war von Griechenland entlehnt, die ganze Hochrenaissance ist die letzte Blüte einer Kunst, die in anderen Landschaften erwachsen ist. Auch im Barockzeitalter kommen die meisten Künstler von auswärts, aber die Hochrenaissance hatte gezeigt, dass es eine Kunst spezifisch römischen Geistes geben konnte, und so wird der Barock denn, wenigstens in Architektur und Plastik, spezifisch römisch, ja der Barock ist der erste Kunststil, welcher in Rom selbst entsteht, und Rom wird künstlerisch massgebend für die ganze Welt in einem Grade, wie es noch niemals der Fall gewesen war. Dazu kommt, dass im Barockzeitalter die Kunst ein wahrhaft schlagender Ausdruck des allgemeinen Kulturzustandes ist. Dieselben geistigen Kräfte, welche dem Zeitalter der sog. Gegenreformation im allgemeinen seinen Stempel aufdrücken, bestimmen auch den Charakter der Barockkunst. Das schwärmerisch-exstatische Element findet sich auch in ihr; man merkt es ihr an, dass damals die Musik bedeutend hervortrat, dass das Theater und die Oper blühten. Aus allen diesen Gründen müsste der römische Barock unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade erregen. Nichtsdestoweniger ist er von der Kunstgeschichte bis vor kurzem arg vernachlässigt worden. Unsere in einem bisher unbekannten Masse historisch denkende Zeit verfolgte namentlich die Entwicklung gern und fand mehr Gefallen daran, den mühsamen Aufstieg zu beobachten und den ersten Jubel auf erreichter Höhe mit zu empfinden als die weitere Entwicklung auf der gewonnenen Höhe zu betrachten, zumal sofort nach der Erlangung vollkommener künstlerischer Freiheit Degeneration und Verwilderung eintritt. — Mit feinem Künstlerauge hatte Manzoni erkannt, welche Fülle des Lebens die allseitig frei gewordenen Kräfte im Barockzeitalter erzeugt hatten, deshalb verlegte er seinen berühmten Roman J. Promessi Sposi in jene Epoche. So ruft denn Venturi in seiner Vorrede zu dem Buch seines Schülers Stanislao Fraschetti über Bernini in sehr glücklicher Weise den Geist jenes gefeierten Romanschriftstellers an und zeigt, wie ein Manzoni die Kunst Bernini's geschätzt habe. Von jenen grossen kultur- und kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten, unter denen ich oben das Studium des Barockzeitalters empfohlen habe, enthält Fraschetti's dickleibiges Buch allerdings nichts, sondern es beschränkt sich darauf, eine Monographie über Bernini zu sein. Der Autor ist wohl noch zu jung, um so weit um sich blicken zu können. Von Bernini's Lebensbeschreibung durch Baldinucci und durch seinen eigenen Sohn hat er sich losgesagt, und seinem Buch selbständige Forschungen in den Archiven und unmittelbare Betrachtung der Werke des Künstlers zu Grunde gelegt. Der Entstehung aller Werke Bernini's, von denen er 134 aufzählt, hat er sorgfältig nachgespürt und mehr als tausend unpublizierte Dokumente benutzt. Auch die Persönlichkeit des Künstlers tritt uns aus dem Buche greifbar entgegen, wir lernen ihn in seinem Privat-, Liebes- und Familienleben kennen. Auch seine Nebenbeschäftigungen werden gebührend gewürdigt als Maler und geistreicher Karikaturenzeichner, als lustiger dramatischer Schriftsteller und Schauspieler, als phantasievoller Erfinder von Dekorationen für kirchliche und weltliche Feste. Einzelne wichtige kunstgeschichtliche Streitfragen, wie die über die Entstehung der Fontana Trevi und des Palastes von Montecitorio, werden an der Hand der Dokumente eingehend behandelt. Bernini's Reise nach Paris und seine Beziehungen zu Ludwig XIV. werden zum erstenmal authentisch dargelegt. Viele andere Künstler werden gestreift, und viele berühmte Gestalten jener Zeit: Fürsten, Schriftsteller, Gelehrte, Kardinäle, durch hohe Bildung oder Schönheit ausgezeichnete Frauen treten auf. Während so alles Historische in breiter Ausführlichkeit vorgetragen und das Buch zu einem zuverlässigen und brauchbaren Quellenwerk wird, kommt das eigentlich Künstlerische zu kurz. Für die künstlerische Würdigung Bernini's lernen wir so gut wie nichts Neues, der Verfasser hat augenscheinlich wenig Blick dafür, und er vermag sich aus der Beschreibung und wenn auch öfters künstlerischen Betrachtung des Einzelnen nicht zu grösseren kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten zu erheben. Das umfangreiche Werk ist aber gut und mit jugendlicher Begeisterung geschrieben, so dass es angenehm zu lesen ist, und da es mit der bei italienischen kunstgeschichtlichen Werken üblichen Opulenz an gutem Papier und Druck und mit zahlreichen vortrefflichen Abbildungen ausgestattet ist, bietet es sich auch äusserlich angenehm dar. *M. G. Z.*

Gaetano Guasti. *Di Cafaggiolo e d'altre fabbriche di Majoliche in Toscana.*

Der Bruder des bekannten, leider zu jung verstorbenen Florentiner Archivars Cesare Guasti, Gaetano, kündigt eine Publikation von Urkunden und Stücken über die Majolikafabriken Toscanas an, für die er nach italienischer Art Abonnenten sucht. Hoffen wir, dass es ihm glückt, diese in der nötigen Zahl zu finden, damit die Publikation zustande kommt, der das weiteste Interesse entgegen gebracht wird. Durch die neuesten Veröffentlichungen italienischer Majoliken ist die Frage nach der Bedeutung der toskanischen Fabriken neben denen der Marken, namentlich nach dem Verhältnis von Cafaggiolo zu Faenza wieder in den Vordergrund gerückt. Dadurch, dass eine beträchtliche Zahl primitiver Fayencen des 15. Jahrhunderts nach den Wappen, Emblemen oder dem Fundort mit grosser Wahrscheinlichkeit als toskanischen Ursprungs nachgewiesen sind, ist das Bedürfnis nach der Veröffentlichung von Urkunden, über die Fabrikation von Majoliken in Toscana, über die verschiedenen Orte, wo sie geübt wurde, über Zeit und Umfang derselben, über die Marken u. s. f. um so dringender geworden. Zur Lösung aller dieser Fragen verspricht das Programm von Gaetano Guasti reiches Material zu bringen, für das er auch unveröffentlichte Urkunden des berühmten Florentiner Archivars Gaetano Milanesi in Aussicht stellt.

W. B.

ZU DER HELIOGRAVÜRE

Von *Benjamin-Constant's* ungemein vornehmem Doppelbildnis seiner Söhne, das wir mit Erlaubnis des Künstlers nach Braun'scher Photographie in Heliogravüre bringen, war schon im vorigen Hefte (S. 225) als einem der schönsten Porträtstücke des diesjährigen Salon die Rede. Die scheinbar dem Augenblick abgelauschte und doch so fein komponierte Haltung des Bildes, der sensitive Blick des Einen und der kraftfrohe des Anderen geben ihm eine besondere Anziehungskraft, die noch durch die schmerzliche Empfindung verstärkt wird, dass einer dieser beiden schönen Männer dem Künstler nach Vollendung des Bildes durch einen plötzlichen Tod entrissen ward.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. M. G. Zimmermann in Grunewald.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

ELFTER JAHRGANG



LEIPZIG UND BERLIN
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1900.



Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des elften Jahrgangs.

Grössere Aufsätze.

Bücherschau.[1])

1) Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem Z beziehen sich auf die Seitenzahl der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

Kunstblätter.

Nekrologe.

Personalnachrichten.

Wettbewerbe.

Denkmäler.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine.

Ausgrabungen und Funde.

Kongresse.

Vermischtes.

Vom Kunstmarkt A.

Vom Kunstmarkt B.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GEORG ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 1. 12. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

CASTEL DEL MONTE

VON HERMANN EHRENBERG.

In das Herz eines jeden gebildeten Deutschen ist tief der Schmerz über den tragischen Ausgang der Hohenstaufen eingegraben. Das glänzendste Herrschergeschlecht, welches unsere Geschichte kennt, hatte sich der Heimat entfremdet; es weilte lieber in den wonnigen Gefilden des südlichen Italiens, um hier seine grossen Gaben auf das höchste zu entfalten und zu bethätigen und schliesslich auf den Stätten seiner bedeutendsten Verdienste durch elenden Verrat und grausame Rachsucht schmählichen Tod und Untergang zu leiden. Man sollte meinen, dass dies Geschick einen besonderen Reiz und Ansporn für die Deutschen in sich trüge, den nachgelassenen Spuren jener gewaltigen Menschen nachzuforschen und ihre dortige Thätigkeit im einzelnen zu verfolgen.[1]) In einer Zeit, in welcher man die unbedeutendsten Inschriften des antiken Römerreichs sorgsam zusammenbringt, hätte das deutsche Volk gewiss geistige und materielle Kräfte genug übrig gehabt, die süditalienische Kultur seiner schwäbischen Könige genauer zu untersuchen. Es ist deshalb recht beschämend, dass die Deutschen eine wissenschaftliche Arbeit versäumt haben, deren Verrichtung eine Ehrenpflicht für sie gewesen wäre, und dass sie das Feld sogar ihren bisherigen politischen Feinden, den Franzosen, überlassen haben, die hierin unverhofft ihnen zuvorgekommen sind.

Dem Vorgange Huillard-Bréholles' und des Duc de Luynes folgend (Recherches sur les monuments etc. Paris 1844), haben in den letzten Jahren die französischen Akademiemitglieder Bertaux und Join-Lambert, zusammen mit Herrn Chaussemiche, die staufische Kunst in Süditalien mit Eifer und schönem Erfolg untersucht und uns wichtige Aufschlüsse über einen der bedeutendsten Abschnitte unserer eigenen Kulturgeschichte gegeben oder doch in nahe sichere Aussicht gestellt. Es würde freilich ungerecht und unbillig sein, wenn man den Schein aufkommen lassen wollte, als ob von deutscher Seite in dieser Hinsicht gar nichts gethan oder unternommen wäre. Ich erinnere hier vielmehr an das grosse Prachtwerk, welches von Heinrich Wilhelm Schulz in der Mitte unseres Jahrhunderts über die Kunst des Mittelalters in Süditalien vorbereitet und nach seinem Tode 1860 durch Ferdinand von Quast veröffentlicht wurde. So verdienstlich sich indessen dies mühevolle Werk bis auf den heutigen Tag erwiesen hat, so mag es unsern gesteigerten Ansprüchen doch nicht mehr voll zu genügen, ganz abgesehen davon, dass die Erforschung der staufischen Kunst in ihm nicht die eigentliche, sondern mehr eine nebensächliche Rolle spielt. Auch Carl Frey ist hier zu nennen; er ging geradeswegs auf das bezeichnete Ziel los; doch errang sein Aufsatz, den er als das vorläufige Ergebnis seiner vielfachen Studien in der Deutschen Rundschau (August 1891) unter dem Titel »Ursprung und Entwicklung staufischer Kunst in Süditalien« erscheinen liess, nicht den von ihm gewünschten und erhofften Erfolg. Eine systematische Abmessung und photographische und zeichnerische Wiedergabe der staufischen Werke wurde dagegen von deutscher Seite nicht unternommen, und nur auf diesem Wege durfte man hoffen, kunstwissenschaftlich sichere Ergebnisse zu erzielen. Die französischen Gelehrten haben dies gethan und haben sich zunächst Castel del Monte, dem besterhaltenen Staufenschlosse Apuliens, gewidmet. Als ich im vorigen Jahre mich dort aufhielt, fand ich im Fremdenbuche den Eintrag, dass Herr Chaussemiche, pensionnaire de l'Institut de France von der Villa Medici in Rom, von Ende Mai bis Anfang Juli 1897 hier geweilt habe; und die alte Kustodin bestätigte nachdrücklich den grossen Fleiss des fremden Gelehrten. Am 20. August 1897 erstattete in der Pariser

1) Dass die politische Wirksamkeit der Hohenstaufen Gegenstand vieler gründlichen Untersuchungen war, ist so selbstverständlich, dass es kaum besonders hervorgehoben zu werden braucht. Die beste Übersicht für Kaiser Friedrich II. findet man bei Winkelmann in den Jahrbüchern der deutschen Geschichte (2. Auflage 1889 und 1897). Aber was uns fehlt, ist eine streng wissenschaftliche Behandlung der von den Hohenstaufen geschaffenen baulichen und sonstigen Kunstdenkmäler.

Académie des inscriptions et belles-lettres Herr Bertaux einen vorläufigen Bericht über die bisherigen Arbeiten, der inzwischen in den Comptes rendus (Quatrième série, tome XXV, p. 432 ff.) veröffentlicht ist. In der folgenden Darlegung sollen unsere Leser mit seinen Ergebnissen bekannt gemacht werden[1]), und wenn ich sie auch nicht ganz ohne Widerspruch lassen kann, so sind sie dennoch geeignet, die Aufmerksamkeit weiterer deutscher Kreise in erhöhtem Masse auf die bisher so vernachlässigten Denkmäler alter staufischer Kunstherrlichkeit zu lenken.

Castel del Monte liegt 540 m über dem Meere, auf einer Kuppe des apulischen Hügellandes, in der Luftlinie 25 km südwestlich von Trani. Es ist von Kaiser Friedrich II. im Jahre 1240 begonnen, bald vollendet und sodann als Jagdschloss, nach dem Zusammenbruch der staufischen Herrschaft aber als Gefängnis der Enkel des Kaisers benutzt. Ein wunderbares Geschick hat es gefügt, dass es sich so unversehrt erhalten hat, wie kaum ein anderes altes Baudenkmal. Vielleicht war es überhaupt die bedeutendste architektonische Schöpfung unter den zahlreichen Schlössern Kaiser Friedrich's, für uns wirkt es jedenfalls mit der Macht einer Offenbarung. Schon von weitem, wenn man sich ihm auf dem landesüblichen sciarrabà nähert (aus dem französischen char à banc; es ist der zweirädrige Neapolitaner corricolo), wird man von dem gewaltigen Bau mächtig gefesselt; betritt man aber den Burghügel selbst, so wird man des Staunens nicht ledig. An diesem Schlosse ist nichts kleinlich; alles legt Zeugnis ab, dass es ein Riesengeschlecht war, das sich ein derartiges Werk als Stätte einsamer Erholung schuf, und dass dies Geschlecht zugleich von feinster künstlerischer Bildung beseelt gewesen sein muss. Auf zierlichen Schmuck ist fast durchweg verzichtet, nur die Gesamtwirkung grosser Massen im Äusseren und vornehme Raumwirkung im Inneren ist erstrebt und erreicht; das Schloss steht einzig und ohne jeden Vergleich da.

Es bildet ein gleichseitiges Achteck, welches einen achteckigen Hof gleichmässig umschliesst[2]); an jeder äusseren Ecke lagert ein achteckiger Turm vor, welcher mit zwei Seiten in das Haupthaus hineingebaut ist und mit seiner Höhe von 24 m dasselbe nur wenig überragt. Durch ein hohes Portal, welches aus kannelierten Halbpilastern, Dreiecksgiebel und vorspringenden Löwen sich zusammensetzt, betritt man das Innere. Hier finden wir im Erdgeschoss und im Obergeschoss je acht Räume, welche genau den äusseren Umwandungen entsprechen und somit regelmässige Trapeze darstellen; um sie zu überwölben, hat man in einen jeden von ihnen vier schwere Säulen gestellt, welche ein Geviert von 7×7 m Grundfläche bilden, ein Kreuzgewölbe von dicken Rippen tragen und rechts und links je ein Dreieck übrig lassen, das seinerseits mit einem spitzbogigen Tonnengewölbe versehen ist und ausserdem durch Rippen gestützt wird, die vom Säulenkapitell aufsteigen, in der Wand aber tot auslaufen. Die grösste Höhe der Innenräume beträgt unten fast 9 m, oben reichlich 10 m; der luftigere Charakter des oberen Stockwerks wird auch darin betont, dass hier an Stelle jeder Säule drei schlanke dünne Säulen treten. Die Kapitelle der Säulen sind mit aufstrebenden Knospen geschmückt; aber auch Akanthusblatt findet sich im Schloss. Die Verbindung der einzelnen Räume wird durch Thüren mit Spitzbogen oder geradem Thürsturz bewirkt; das obere und untere Stockwerk, sowie die Plattform des Daches sind durch Wendeltreppen miteinander verbunden, welche sich in mehreren Türmen befinden. In den Türmen haben sich auch Abtritte erhalten, zum Teil mit sechsteiligem Rippengewölbe, an dessen Konsolen gelegentlich ein Männchen in einer der Bedeutung des Ortes entsprechenden Körperhaltung angebracht ist. Die Belichtung erfolgte zu hohenstaufischer Zeit nur in sehr spärlicher Weise; unter den Anjou's hat man breitere, rein gotische Fenster hier und da eingesetzt. Das Baumaterial ist durchweg ein grauer Kalkstein, wie er sich in der Gegend findet; die Thürverkleidungen, Wandverkleidungen (Querschichten mit Rautenmustern abwechselnd), Kamine u. dgl. sind in bröcklichem rotem Marmor (brecciato) ausgeführt. Die Steinmetzarbeiten haben, wie das ganze Gebäude, einen ernsten schweren Charakter und sind sehr sorgfältig durchgeführt.

Bertaux hat nun in seinem Bericht dargelegt, dass die Form der Säulen, das Profil der Rippen, der Grundriss der Basen und Säulenplatten, der Schmuck der Kapitelle, kurzum alle Einzelheiten der Konstruktion und Verzierung unzweifelhaft französischen Ursprungs seien (oder richtiger auf französische Vorbilder zurückgehen). Den genaueren Nachweis liefert er einstweilen nur für den Grundriss; das geniale Einwölbungssystem eines Trapezes, wie es in Castel del Monte uns begegne, finde sich so nur noch in einigen französischen Kirchen wieder, und zwar in der Champagne; die Hälfte des Grundrisses entspreche vollkommen dem des Chorumganges von Saint-Remi zu Reims und von Notre Dame zu Chalons sur Marne. Die Vorbilder zu dem gewaltigen klassizistischen Schlossportal aber, welches übrigens eine merkwürdige Analogie in dem Seitenportal der gleichzeitigen, bisher unveröffentlicht gebliebenen Kathedrale Santa Maria Maggiore zu Lanciano in den Abruzzen besitze, seien in der burgundischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts zu suchen, welche vielfach Motive der römischen Denkmäler zu Autun und Langres verwertet habe.

Die Erklärung eines so tiefgreifenden Einflusses von Frankreich findet Bertaux in der kosmopolitischen Anschauungsweise Kaiser Friedrich's II., der nicht etwa deutsche in Frankreich ausgebildete Künstler, sondern geborene Franzosen bei seinen künstlerischen Unternehmungen verwandt habe. Um dies zu beweisen, veröffentlicht er eine von ihm entdeckte, bisher unbekannt gebliebene Inschrift an dem Schlosse zu Trani

1) Der Bericht ist in sehr eingehender Weise von C. v. Fabriczy im Repertorium für Kunstwissenschaft XXI S. 242 ff. wiedergegeben. Fabriczy schliesst sich Bertaux unbedingt an, was ich bei aller Anerkennung des französischen Gelehrten nicht durchaus vermag.

2) Grundriss und Abbildungen bei Schultz und bei Huillard-Bréholles.

von 1247, nach welcher der geistige Schöpfer dieses Baues ein gewisser Philippus Cinardus gewesen sei. Philippus Cinardus aber sei ein vornehmer Franzose Namens Philippe Chinard gewesen, der 1232 als treuer Parteigänger Kaiser Friedrich's Schlossbefehlshaber auf Cypern, 1256 Admiral des Königs Manfred gewesen und 1266 auf Korfu ermordet worden sei; das Schloss von Trani aber sei mit Castel del Monte, welches ja nur wenige Meilen entfernt und gleichzeitig entstanden sei, auf's engste verwandt, so dass auch letzteres ihm zuzuschreiben sei. Wenn Philippe Chinard auch nicht Berufsarchitekt gewesen sei, so habe er doch jedenfalls bei den kaiserlichen Bauten die Beschäftigung französischer Baumeister vermittelt und an diesen habe es damals in Süditalien nicht gefehlt; denn aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts seien uns in der Basilicata, der Capitanata und den Abruzzen mehrere zum Teil bisher den Kunsthistorikern unbekannt gebliebene Kirchen erhalten, welche so deutlich den Stempel echt französischer Baukunst trügen, dass sie nur von französischen Baumeistern, und zwar besonders durch Vermittelung der Benediktiner und als Folgeerscheinung der Kreuzzüge aufgeführt sein könnten. So wiederhole die prächtige Abteikirche zu Venosa den Grundriss des Chors von Paray-le-Monial, die Abteikirche S. Maria di Calena (in der Nähe des Gargano) den der Kirchen von Chatillon sur Seine und von Fontenay; die Kirchen S. Clemente in Casauria und S. Giovanni in Venere bei Lanciano verrieten deutlich burgundischen Einfluss; und weiter kämen noch der Chorumgang der Kathedrale von Aversa, Chor und Querschiff der Kathedrale von Teramo, die Kirche S. Maria di Ronzano unweit Teramo, die Kirche der Domherrn vom Heiligen Grabe zu Barletta, der sog. Rothariturm zu Monte Sant' Angelo, die Kirche S. Niccolà e Cataldo zu Lecce, die Kirchen S. Benedetto zu Brindisi und S. Giovanni zu Matera, und namentlich der 1227 begonnene Dom zu Lanciano und die in Gegenwart Kaiser Friedrich's 1222 eingeweihte Kathedrale zu Cosenza mehr oder weniger in Betracht. Man könne also sehr wohl von einer französischen Bauschule in Süditalien unter den Hohenstaufen sprechen, welche übrigens auch nach dem Untergange der deutschen Herrschaft noch einige Zeit dort fortgelebt und gewirkt habe. (Schluss folgt.)

NEKROLOGE

Der Maler *Giovanni Segantini* ist in der Nacht zum 29. September im Gasthaus auf dem Schafberg bei Pontresina im Engadin an einer Blinddarmentzündung gestorben. Er hielt sich den ganzen Sommer über dort auf, um an einem Kolossalgemälde für die Pariser Weltausstellung zu arbeiten. Bei seiner Erkrankung vor einigen Tagen konnte er, weil das Haus tief eingeschneit war, nicht zu Thal transportiert werden. Wir behalten uns eine eingehende Würdigung des verstorbenen Künstlers vor.

Eduard Dobbert, Professor an der Technischen Hochschule und an der Akademie der bildenden Künste zu Charlottenburg und Berlin, ist am 30. September in Gersau am Vierwaldstätter See gestorben. Schon länger kränkelnd, hatte er im Frühjahr 1898 einen einjährigen Urlaub genommen, den er hauptsächlich am Genfer See zubrachte. Scheinbar gekräftigt kehrte er nach Berlin zurück. Nun hat ein Herzschlag ihn vorzeitig der Wissenschaft entrissen. Wir kommen auf die Wirksamkeit dieses verdienten Forschers und akademischen Lehrers noch ausführlich zurück.

WETTBEWERBE

Berlin. In dem *Wettbewerb um Entwürfe zu einem Plakat für »Veilchenduft« der Firma Jünger & Gebhardt in Berlin* haben erhalten: den I. Preis (500 M.) Maler A. Weissgerber, München; den II. Preis (300 M.) Maler H. Grothe Hamburg; den III. Preis (200 M.) Maler Meinhard Jacoby, Grunewald bei Berlin. -u-

Hagenau i. E. In dem *Wettbewerb um Entwürfe zu einem Bibliotheksgebäude mit Museum* erhielten den I. Preis (1500 M.) die Architekten Karl Börnstein und Emil Kopp in Berlin, den II. Preis (1000 M.) die Architekten Kuder und Müller in Strassburg i. E., den III. Preis (500 M.) der Architekt Rich. Ziegler in Breslau. -u-

DENKMÄLER

Kolberg. Auf dem Kaiserplatz soll ein *Nettelbeck-Gneisenau-Denkmal* errichtet werden. Die Ausführung soll nach dem Entwurf des Bildhauers Georg Meyer erfolgen; die Kosten sind auf 25000 M. veranschlagt. -u-

Köln. In der Stadtverordneten-Versammlung am 18. August machte Geh. Baurat Stübben den Vorschlag, am nördlichen Giebel des Schaeben'schen Hauses, an der Westseite des Doms, ein *Denkmal* zu schaffen, eine *monumentale Verewigung der Baugeschichte des Domes* und der Männer, die sich um den Dombau verdient gemacht haben. Alle Künstler Deutschlands sollen zu dem Wettbewerbe eingeladen werden. -u-

Danzig. Ein *Kaiser Wilhelm-Denkmal* für die Provinz Westpreussen soll in Danzig errichtet werden. Das Komitee hat für den Entwurf eine engere Konkurrenz unter den Berliner Künstlern: Schott, Menzel, Boese, Eberlein und v. Uechtritz ausgeschrieben. Dem Komitee stehen etwa 100000 M. zur Verfügung. -u-

Britz. Das Komitee zur Errichtung eines *Kaiser Wilhelm-Denkmals* hat beschlossen, die Bildhauer Eduard Albrecht, Johannes Böse und Arnold Künne, sämtlich in Berlin, zur Anfertigung von Skizzen für ein Bronzestandbild aufzufordern. -u-

Barmen. Die Ausführung des *Emil Rittershaus-Denkmals* ist dem Schwiegersohn des Dichters, Professor Fritz Schaper in Berlin, übertragen worden. Die Sammlungen für die Ausführung desselben haben bisher rund 25000 M. ergeben. -u-

Höchst a. M. An der südlichen Seite des Stadtgartens ist ein *Bismarck-Denkmal* errichtet worden. Die 3 m hohe Statue des Fürsten wurde von Aloys Mayer in München modelliert und von Hans Klement (Rupp'sche Giesserei) in Bronze gegossen. -u-

Osnabrück. Ein *Standbild Karl's des Grossen*, des Stifters des Bistums, ausgeführt von Calandrelli, ist errichtet worden. -u-

Frankfurt a. M. Für das *Einheitsdenkmal auf dem Paulsplatze* wird auf Beschluss der Stadtverordneten-Versammlung der Entwurf der Künstler Kaufmann und Hofpaur zur Ausführung gelangen. -u-

Zwickau. Die Ausführung des Robert Schumann-Denkmals soll dem Bildhauer *Joh. Hartmann* in Leipzig übertragen werden. -u-

Siegen. Das zur Aufstellung auf dem unteren Schlosshof bestimmte *Bismarck-Denkmal* ist jetzt endgültig dem

Professor Friedrich Reusch in Königsberg auf Grund eines von dem Künstler neu eingereichten Entwurfes übertragen worden. Die Kosten der Herstellung sind auf 30000 M. veranschlagt worden. -u-

Weissenfels. Die Stadtvertretung bewilligte 50000 M. zur Errichtung eines *Denkmals für Kaiser Wilhelm I.* durch den Bildhauer Ernst Wenk in Berlin. -u-

Ulm. Das Komitee zur Errichtung eines *Kaiser Wilhelm-Denkmals* hat beschlossen, den Entwurf des Professors Max Unger in Berlin ausführen zu lassen. Der Entwurf für das in einer Gesamthöhe von 6 m zu errichtende Denkmal zeigt den Kaiser in Helm und Mantel. Zur Verfügung stehen bisher 50000 M. -u-

Pyrmont. In dem hiesigen Badeort, wo *Lortzing* lange Jahre hindurch als Schauspieler, Sänger, Dirigent und Komponist wirkte, soll nunmehr dem Künstler ein Denkmal in Gestalt einer *Bronzebüste* gesetzt werden. -u-

Hagen. Der Alldeutsche Verband beabsichtigt, in den städtischen Anlagen an der Westseite des Plateaus ein *Goethe-Denkmal* zu errichten. -u-

Arnstadt. Für das *Wilibald Alexis-Denkmal* wird der Entwurf des Bildhauers Peter in München zur Ausführung gelangen. -u-

Waldenburg i. Schl. Ein *Bismarck-Denkmal* wird als Gegenstück zu dem vor dem Rathause stehenden Kaiser Wilhelm-Denkmal errichtet werden. -u-

Heiligenbeil. Dem Bildhauer Albert Manthe in Berlin ist der Auftrag zu einem *Kaiser Wilhelm-Denkmal* erteilt worden. -u-

Chicago. Die Deutschen in Chicago beabsichtigen, im Lincolnpark ein *Goethe-Denkmal* zu errichten. Die Kosten sollen 22000 Dollars betragen, von denen ein grosser Teil bereits aufgebracht ist. Mit der Ausführung des Denkmals wird wahrscheinlich der Bildhauer Henry Baerer in New York betraut werden. -u-

Carlshafen. Am 2. September wurde der 200jährige *Gedenktag der Stadtgründung und die Enthüllung des zur Erinnerung daran und an den Gründer, Landgraf Carl von Hessen, errichteten Denkmals* gefeiert. Das Denkmal ist vom Bildhauer Ziehe in Kassel ausgeführt und besteht aus einem auf drei Stufen stehenden, 5 m hohen Postament, welches auf der Vorderseite das in Bronze gegossene Medaillonbildnis des Landgrafen trägt und auf dem der gekrönte hessische Löwe mit der Gründungsurkunde und dem Wappen der Stadt steht. -u-

Brieg. Das *Kaiser Wilhelm-Denkmal,* nach dem Entwurfe des Bildhauers Boese in Berlin, wird auf dem Platze an der Oderbrücke aufgestellt werden. Auf einem 4 m hohen Sockel und Stufenunterbau aus poliertem schlesischem Granit steht die 3 m hohe Bronzestatue des Kaisers in Mantel und Helm mit Krimstecher und Karte. Auf der Vorderseite des Sockels wird die Inschrift und ein Schild mit dem Reichswappen und der Kaiserkrone, auf den anderen Seiten werden Porträtreliefs von Bismarck, Moltke und Roon, ebenfalls aus Bronze, angebracht. Die Kosten sind auf 30000 M. veranschlagt. Die Enthüllung soll am 1. Juli 1900 stattfinden. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Prenzlau. Das vom Uckermärkischen Museums- und Geschichtsverein begründete *Uckermärkische Museum* ist in der alten Heiligen Geist-Kirche am 11. September eröffnet worden. -u-

Berlin. Die kostümwissenschaftlichen Sammlungen des Freiherrn Franz von Lipperheide, die in Fachkreisen schon lange rühmlichst bekannt sind, waren durch hochherzige testamentarische Verfügung bestimmt, nach dem Ableben ihres Besitzers an den preussischen Staat überzugehen. Um indess das kostbare Material möglichst bald der weitesten Benutzung zugänglich zu machen, hat Herr von Lipperheide den höchst dankenswerten Entschluss gefasst, sich von der reichhaltigen Sammlung schon jetzt zu trennen und sie dem Königlichen Kunstgewerbe-Museum zu überweisen. Zunächst ist die Kostümbibliothek mit ihren grossen Beständen an Büchern, Zeitschriften, Almanachen und Einzelblättern übernommen worden. Leider sind die Räume des Kunstgewerbe-Museums so beschränkt, dass es nicht möglich war, die Bibliothek dort an ihrem Bestimmungsorte auch nur einigermassen ihrem Wert entsprechend unterzubringen. Die Bibliothek ist deshalb in dem Hause Flottwellstrasse 4, 3 Treppen, gesondert aufgestellt worden und wird vom 1. Oktober d. J. ab an allen Wochentagen, vormittags 10—1 Uhr, sowie am Dienstag und Freitag, nachmittags 6—8 Uhr, für alle Interessenten zugänglich sein. Die durch diese patriotische Stiftung dauernd für Berlin gesicherte Bibliothek ist nicht nur in Deutschland, sondern überhaupt die weitaus vollständigste Spezialsammlung für das Gebiet der Kostümkunde; sie enthält in etwa 10000 Bänden, 30000 Einzelblättern und einer grossen Zahl von Modekupfern die gesamte Litteratur über das Kostüm und die Moden der älteren Zeiten und des 19. Jahrhunderts, und bietet Kostümforschern, Zeichnern, Theaterdekorateuren und allen denen, die beruflich oder für besondere Zwecke Vorlagen und Studienmaterial über Kostüme suchen, vielseitigste Belehrung und Anregung.

Berlin. Im Königl. Kunstgewerbe-Museum werden in den Monaten Oktober bis Dezember 1899 im Hörsaale folgende Vorträge stattfinden: 1) Professor Dr. Alfred Gotthold Meyer: *Florentiner Frührenaissance* im Hinblick auf plastische und malerische Dekoration; 2) Dr. Oskar Fischel: *Theater- und Festdekoration,* ihre Bedeutung für das Kulturleben und für die Kunst; 3) Professor Richard Borrmann: *Geschichte der Kunsttöpferei* vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Der Zutritt ist unentgeltlich. Die Vorträge werden durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen, sowie durch Lichtbilder mittelst des Projektionsapparats erläutert.

Düren. Die Erben des Geh. Kommerzienrats *Leopold Hösch* schenkten der Stadt 250000 M. zur *Errichtung eines Museums.* -u-

Hamburg. Assyrische Thonarbeiten im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Das verflossene Jahr hat dem Museum die ersten assyrischen Altertümer gebracht, zwei Thongefässe, einige Thontäfelchen mit Keilinschriften und einen Siegelcylinder. Worauf sich die eine dieser thönernen Urkunden bezieht, bleibt im Dunkeln, denn sie liegt noch verborgen in der uneröffneten thönernen Kapsel, in die eingeschlossen sie gebrannt worden ist, nachdem der Schreiber in die noch weiche Umhüllung einige Schriftzeichen eingeritzt und sein walzenförmiges Siegel wiederholt darauf abgerollt hatte. Dieses Siegel zeigt vier Zeilen Keilschrift in umrandetem Rechteck und in rechteckigem Felde eine lang bekleidete Gottheit mit gehörntem Kopfschmuck, der eine kleinere Gottheit einen baarhäuptigen Mann bittend zuführt. Das zweite Täfelchen hat seine Kapsel verloren; es ist auf jeder der beiden Hauptflächen mit sechs bis acht Reihen von Keilschriftzeichen bedeckt, deren Inhalt sich auf Rechnungen und Hohlmaasse, wahrscheinlich betreffs der Getreideaussaat, bezieht. Vom dritten Täfelchen sind nur Bruchstücke vorhanden; da auf seiner Innenseite die vertiefte Keilschrift des Täfelchens abgedruckt ist, darf man schliessen, dass die Thontafeln in gebranntem Zustande mit der Thonhülle umgeben und nach Besiegelung dieser zum zweitenmal dem Brande ausgesetzt wurden. — Das kleine Gerät, mit dem dergleichen Siegelungen ge-

schahen, ist durch einen kleinen, aus Lapislazuli geschnittenen und zur Anbringung einer metallenen Achse durchbohrten Siegelcylinder vertreten. In die Walzenfläche ist scharflinig eingeschnitten die Darstellung zweier einander gegenüberstehenden bärtigen Gestalten mit spitzen Kopfbedeckungen; die eine, nur mit kurzem Schurz bekleidete Gestalt fasst mit der Rechten ein umgehängtes kurzes Schwert, die andere hat beide Unterarme mit flehender Gebärde erhoben; dazu zwischen beiden Figuren einige Schriftzeichen und hinter ihnen in drei gedrängten Zeilen je sechs bis acht Keilschriftzeichen. — Keine Inschriften oder Verzierungen zeichnen die beiden Thongefässe aus, beide aber, die eine von bauchiger Urnenform mit kleinen senkrechten, seitlich abgeplatteten Stützhenkeln, die andere in Form einer seitlich flachgedrückten Pilgerflasche, tragen eine dicke, ursprünglich grüne, durch Verwitterung teilweise entfarbte und irisierend gewordene Glasur. -u-

Berlin. Nachdem die während des Sommers fast ausschliesslich das Interesse in Anspruch nehmenden grossen Berliner Kunstausstellungen geschlossen sind, treten die kleineren Salons wieder mehr in den Vordergrund. Offenbar haben sie alles aufgeboten, möglichst Gutes zu leisten; die Ausstellung bei *Schulte* ist so reichhaltig, dass wir unsere Mitteilung heute auf sie beschränken und uns die nicht minder sehenswerten Darbietungen von Gurlitt und Keller & Reiner für später aufsparen müssen. Letztere eröffnen ihre Wintersaison übrigens erst am 4. Oktober mit einer grossen Kollektivausstellung von Werken des in weiteren Kreisen noch wenig bekannten jungen Berliner Malers *Wilhelm Müller-Schönefeld,* die nach uns gewordenen Informationen ausserordentliches verspricht. — Bei Schulte fesselt zunächst ein ausgezeichneter Studienkopf »Oberbayer« von *Hubert Herkomer.* Die Ausstellung enthält noch zwei andere Arbeiten dieses Meisters von ähnlicher Art, aber weder an Charakteristik und Schärfe der Auffassung, noch an leuchtender Frische der Farbe erreichen sie jenes Bild. Es sprüht von Leben. — *Fechner's* grosses Porträt des Prinzregenten Luitpold, das sonst gute Qualitäten hat, erscheint etwas brauntönig. — Im Gegensatz dazu sind in einem anderen mehr genrehaften Bildnis, dem eines Kindes in »Urgrossmutters Sonntagsstaat«, von dem Londoner *Rolshoven,* die Farben — vielleicht um sie desto kräftiger wirken zu lassen ein wenig hart aneinander gesetzt. Doch verdient es rühmend hervorgehoben zu werden wegen der Einfachheit der Anschauung und der bedeutenden dekorativen Wirkung, die es auszeichnen. — Sehr gute Arbeiten haben zwei andere Londoner gesandt, Arbeiten, die an die besten der Schottischen Schule erinnern: *Cecil Rea,* ein tiefgestimmtes, koloristisch sehr reizvolles Gemälde, Narziss und Echo, das die alte Mythe trefflich darstellt, und *Bartlett* einen »Roman vom Ganges«. Der Inhalt des Romans wird dem Beschauer nicht sogleich klar, und als Titel würde uns »Romanze vom Ganges« besser gefallen. Das Nächtige in dem Bilde ist gut herausgebracht, aber das Geheimnisvolle, Märchenhafte ist nicht genügend wiedergegeben, und trotz des poesievollen Vorwurfes bleibt man kalt. — Anders verhält es sich mit dem zweiten Bilde *Bartlett's,* »Die Alten«, das drei alte Schiffer zeigt, die am Ufer — wohl der Themse — im Gespräche zusammensitzen. Die graue, neblige Stimmung der Landschaft ist durchaus gelungen, die Charakteristik der Figuren nicht minder und besonders zu loben ist die Harmonie in den Tönen, die dem ganzen Werke eigen. — Auch drei Italiener sind vertreten, von denen *Luigi Nono* einerseits und *Segantini* und *Vittore Grubicy de Dragon* andererseits interessante Gegenstücke bilden. Es ist wie stilles wenn auch noch rüstiges Alter und frische, wagende Jugend. *Nono* malt in der herkömmlichen Weise herkömmliche, italienisch angehauchte Genres und Scenerien, während bei *Segantini* und *Grubicy de Dragon* alles von ernstem Suchen nach Neuem, aber auch von der Kraft, es zu finden, zeugt. Von des letzteren acht hier vorhandenen Bildern heben wir besonders vier hervor: Eine Herbstlandschaft — Wiese, die ein Bach durchfliesst —, eine Hirtin mit Schafen, Winter im Gebirge und vor allem eine Reihe schneebedeckter Bergesspitzen. Wundervoll ist die Luft gemalt, man fühlt förmlich ihren kräftigen, reinen Hauch. Der Künstler folgt den Spuren Segantini's, der bekanntlich eine ganz eigene Art, die Luft bildlich darzustellen, ersonnen hat; wir sehen diese Technik, verschiedenfarbige Punkte nebeneinander zu setzen, die in *eine* Farbe zusammenschmelzen und dann höchst lebendige Licht- und Luftwirkung erzeugen, hier zu hoher Vollendung ausgebildet. — Von dem uns vor wenigen Tagen leider durch einen allzu frühen Tod entrissenen *Segantini* selbst sind einige sehr gute Zeichnungen ausgestellt, die so malerisch sind, dass sie wie Gemälde wirken, so »Im Heu«, das an die Zeichnungen des Worpsweder Mackensen erinnert, ebenso wie das andere: »Eine Witwe«. Ein tiefes, sorgfältiges Studium lässt »Die Kuh« erkennen. — Ein sehr flott gemaltes Bild von *Wierusz Kowalski* »Pferdemarkt«, wie *Hendrich's* »Abend am Meer« sind noch beachtenswert, während des letzteren übrige hier ausgestellte Arbeiten nicht entfernt an manche seiner früheren heranreichen. — Ganz vortrefflich beobachtet erscheinen die Lichteffekte auf einem der beiden Rokokobilder von *Carl Marr,* München: Junger Mann in einer Laube, durch deren Blätterwerk das Sonnenlicht spielt. — Die Reichhaltigkeit der Ausstellung dürfte durch diese Mitteilungen schon dargethan sein — und doch müssen wir uns die grosse, sehr interessante Sonderausstellung *Hans von Bartels'* für einen späteren Sonderbericht vorbehalten. Es sei indessen noch auf drei anziehende Skulpturen aufmerksam gemacht: zwei Bronzestatuetten »Tyll Eulenspiegel« und »Weiblicher Akt« von *Kohn* und die vollendete Marmorbüste »Deutsche Frau« von *Ernst Müller.* — Erfreulicherweise überwiegt also das Gute, wenn auch Minderwertiges und selbst ganz Unbrauchbares nicht fehlt. Es soll von letzterem, das man lieber übersieht, nicht die Rede sein — nur eins glauben wir doch feststellen zu müssen: *L. Horowitz'* weibliches Porträt wäre uns nach des Malers früheren Bildnissen besser vorenthalten worden! — Der als Geschäftsführer der Münchener Sezession so trefflich bewährte Hofrat Paulus, der als Teilhaber in die Schulte'sche Kunsthandlung eingetreten ist, hat auf die vorliegende Ausstellung wohl noch kaum Einfluss gehabt. Mit Recht darf man gespannt sein, in welcher Weise sich die bisherigen Beziehungen des Herrn Paulus bei den Schulteschen Ausstellungen bemerkbar machen werden. *P. W.*

Berlin. Eine *Architektur-Ausstellung* wird in Verbindung mit der Berliner Kunstausstellung von 1900 vorbereitet. Sie soll namentlich die bauliche Entwickelung Berlins im 19. Jahrhundert veranschaulichen. -u-

Wien. Im Oktober. Im *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie* sind gegenwärtig eine Reihe von japanischen Farbenholzschnitten ausgestellt, von der Arnoldschen Kunsthandlung in Dresden, aus der Zeit vom 17.—19. Jahrhundert. Es sind wertvolle Blätter darunter, welche zum Teil von der Museumsleitung angekauft wurden, darunter mehrere Blätter von *Utamaro Hirosluge* und dem grossen *Hokusai,* dem unerschöpflichen Zeichner des Fusi yama und des japanischen Volkes der Spätzeit, als schon Europa seinen Einfluss geltend machte. Doch sind unter den ausgestellten Sachen auch frühere und noch feinere, wenigstens für den japanischen Feinschmecker. Auch unter diesen hat die Leitung des Museums einige der besten Stücke angekauft, wodurch eine Bereicherung ihrer Sammlung erzielt wurde, die sehr dankenswert ist. Neben

den Japanern hat die Leitung des Photographischen Zentralblatts in München ihre erste Wanderausstellung von künstlerischen Photographien in Deutschland und Österreich veranstaltet, an welcher ausser den deutschen Vereinen der Wiener Kamera-Klub mehrfach gut beteiligt ist, sowie der Klub der Amateurphotographen in Lemberg und der Klub der Amateurphotographen in Salzburg. Ein einleitendes Begleitwort von M. Mathies-Masuren in München ist sehr lesenswert. Ohne auf die einzelnen Leistungen hier diesmal näher einzugehen oder die erziehliche Bedeutung der Amateurphotographie als Mittel zur intimen Naturbeobachtung zu leugnen, kann ich doch nicht verschweigen, dass von den ausgestellten Objekten und Motiven manche denn doch schon über die Grenzen hinausgehen, welche der künstlerischen Photographie gesteckt sind, sowohl räumlich wie technisch. Es sind z. B. Formate gewählt, die in der Grösse »auseinandergezogen« wirken und manche tote Stellen aufweisen, was man bei bescheidenem Format vermieden haben würde. Es wird nicht schaden, diesen Punkt einmal zu betonen, weil die Amateurs dadurch viel Zeit und Kosten sparen, wenn sie nichts Unmögliches und Unlogisches unternehmen. *SCH.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Köln. Eine *Vereinigung der selbständigen Steinbildhauer* hat sich in Köln gebildet, die die Hebung und Förderung der bildhauerischen Verhältnisse in dieser Stadt zu ihrem Hauptzweck gemacht hat. -u-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rottweil. Bei dem Umbau der Altstadtkirche auf dem rechten Neckarufer hat man unter der Kirche und dem dieselbe umgebenden Friedhofe eine ausgedehnte römische Badeanlage aufgedeckt, nach aufgefundenen Ziegeln mit dem Legionsstempel die Badeanstalt der II. Legion, welche vom Jahre 72 n. Chr. bis zum Anfange des 2. Jahrhunderts n. Chr. in Rottweil stand. Besonders bemerkenswert ist die Auffindung eines römischen Fussbodens, in der Art unserer heutigen Parkettfussböden, aber aus schmalen Ziegelplättchen hergestellt. -u-

Koblenz. Bei Ausgrabungen im Stadtwald ist ein *Merkurtempel* aufgedeckt worden. Der Grundriss ist geviertförmig angelegt; der eigentliche Tempel hat eine äussere Vorhalle von etwa 20 m im Geviert, im Innern ist das Altarfundament deutlich erkennbar. Die innere Ausschmückung war verschiedenfarbig; die Bildhauerarbeiten sind bei der Zerstörung des Tempels fast ganz zertrümmert worden. Gefunden wurden auch Reste der Merkurstatue, unter anderem ein geflügelter Fuss und eine Schildkröte, ferner von einer Frauengestalt ein Teil des Kopfes mit Schleier. Aus dem Schutt hat man auch eine grössere Anzahl deutlich erkennbarer Bronzemünzen aus dem 4. Jahrhundert, sowie zwei aus der Zeit des Augustus ausgegraben. -u-

VERMISCHTES

Berlin. Aus Anlass der 200jährigen *Jubelfeier der Königlichen Akademie der Künste* haben die Direktoren der königlichen Museen noch nachträglich eine *Gedenktafel* gestiftet. Die dem Stil der Gründungszeit der Akademie entsprechend ausgeführte Bronzetafel ruht auf einer farbigen Marmorplatte. Sie wurde ausgeführt unter der Leitung des Senatsmitgliedes Direktor Professor Ernst Ewald in der Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbe-Museums und hat einstweilen im grossen Sitzungssaal der Akademie ihren Platz gefunden. Die Widmung lautet: »Der Königlichen Akademie der Künste widmen diese Gedenktafel am 200jährigen Erinnerungstage ihrer Stiftung, dem 2. Mai 1896, mit dankbaren und verehrungsvollen Wünschen für weiteres Gedeihen und weiteres Wirken zum Segen der vaterländischen Kunst die leitenden Beamten der Königlichen Museen zu Berlin«. -u-

Wien. Dr. *Th. v. Frimmel* liest im kommenden Winter wieder seinen Privatkurs über Gemäldekunde und über ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte der Malerei. Anmeldungen sind nach Wien IV, Paniglgasse 1, zu richten.

Posen. Durch einen bedeutenden Zuschuss seitens der Staatsregierung ist die *Restaurierung des alten Rathauses* gesichert. In seiner heutigen Gestalt stammt das Bauwerk aus dem 16. Jahrhundert und ist zweifellos eines der bedeutendsten Bauwerke italienischer Renaissance ausserhalb Italiens. Die Kosten der Restaurierung sind auf 150000 M. veranschlagt. -u-

Karlsruhe. Der Stadtrat hat beim Bürgerausschuss beantragt, für *Herstellungen im und am Rathause* 403000 M. zu bewilligen und zwar: für die Herstellung der Rathausfassaden 80000 M., für Anbringung von Reliefbildern in den Giebelfeldern der Hauptfassade 70000 M., für Herstellung von Gemälden in der Loggia vor dem kleinen Rathaussaal 30000 M. und für Errichtung eines Trauungssaales 12000 M. -u-

Hannover. Mit der Ausführung des *Wandgemäldes »Kurfürstin Sophie und Leibniz in Herrenhausen«* in der Aula der neuen Sophienschule ist vom Magistrat der Maler Dieckmann betraut worden. -u-

Berlin. Am Neubau des *Königl. Marstallgebäudes* am Schlossplatz sind jetzt die beiden von Otto Lessing gefertigten grossen *Wandbrunnen* enthüllt worden. Die herrlich komponierten Bildwerke zeigen rechts an der Breiten Strasse die Befreiung der Andromeda durch Perseus, links an der Kurfürstenbrücke die Prometheusgruppe mit den Okeaniden. -u-

Bremen. Auf dem Platze zwischen den Domtürmen und dem Künstlervereinshause ist ein *gotischer Monumentalbrunnen* errichtet worden. Auf einem Unterbau aus Oberkirchener Sandstein steht eine Bronzegruppe, drei blasende Türmer darstellend. Der Brunnen ist von dem Chef der deutsch-amerikanischen Petroleumgesellschaft, Herrn F. Schütte, gestiftet, die Gruppe vom Bildhauer Max Dennert aus Friedeberg i. N. entworfen und von Scheffer & Walcker in Berlin in Bronze gegossen. -u-

Zürich. Die vom Stadtrat mit der *Kunstgesellschaft* getroffene Vereinbarung, wonach die letztere gegen Abtretung des ihr gehörenden »Künstlergütli« den Bauplatz für ein *neues Kunstgebäude* und 200000 Franken städtische Subvention erhalten sollte, ist durch eine Gemeinde-Abstimmung mit 9000 gegen 7700 Stimmen *abgelehnt* worden. Dadurch ist die Lösung der Museumsfrage auf Jahre hinaus unmöglich gemacht worden. -u-

Nürnberg. Eine eigenartige architektonische Verpflanzung ist hier in Vorbereitung. Das bekannte *Albrecht Dürer-Haus* soll einen *Erker* erhalten, wie er noch auf einer Abbildung aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts zu sehen ist. An einem Altersgenossen des Albrecht Dürer-Hauses, dem sogenannten »Zachariasbade«, das jetzt mit seinen Nachbarn in der Weintraubengasse dem Neubau eines Gerichtsgebäudes Platz machen muss, befand sich ein Erker, der in seinen Maassen ungefähr dem ehemaligen Schmuck des Dürer-Hauses entspricht. Man will ihn daher unter Berufung auf jene alte Abbildung an dem letzteren wieder anbringen. -u-

Aachen. Die lange geplante *Restaurierung der Fresken von Alfred Rethel im Rathause,* welche vor mehreren Jahren

durch Feuer starkt beschädigt worden waren, ist nun definitiv beschlossen worden, nachdem eine Kommission der Düsseldorfer Kunstakademie den Zustand der Fresken eingehend untersucht und ein ausführliches Gutachten abgegeben hat. Die Restaurierung erfolgt nach dem von dem Maler und Maltechniker Friedrich Gerhard erfundenen Verfahren. -u-

Breslau. Im Auftrage des Kultusministers hat *Gerhard Janssen* Rembrandt's »Anatomie« im Museum zu Haag in der Grösse des Originals kopiert. Die vorzüglich gelungene Kopie, die im Ton und in der Haltung das Meisterwerk trefflich wiedergiebt, ist für das neue Anatomiegebäude in Breslau bestimmt. -u-

Burg a. d. W. Zum Andenken an den Besuch des Kaisers im Sommer d. J. hat Freiherr v. d. Heydt 25000 M. gestiftet zur Errichtung eines *Monumentalbrunnens* auf dem inneren Hofe der Burg. -u-

Berlin. Ein *Wandgemälde für die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Glasmosaik* wurde von dem Kommerzienrat Clouth aus Nippes bei Köln gestiftet. Es stellt Kaiser Otto I. und seine Gemahlin dar und ist von dem bekannten Kirchenmaler Oetker nach einem Sgrafittogemälde aus dem Magdeburger Dom entworfen worden. -u-

Bamberg. Für die *Restaurierung der Fresken am Rathause* durch den Kunstmaler Locher in München sind 18000 M. bewilligt worden. -u-

Rheydt. Am 2. September fand die Enthüllung des *Hohenzollern-Monumentalbrunnens* des Düsseldorfer Bildhauers Rutz statt. -u-

Verzeichnis der Sammlungen in Preussen. Im Auftrage des preussischen Kultusministers ist an die Landräte und die Polizeipräsidenten das Ersuchen gerichtet worden, ein Verzeichnis der in ihren Bezirken vorhandenen Sammlungen von Gegenständen, welche einen wissenschaftlichen, geschichtlichen oder Kunstwert haben, einzureichen. Dabei soll angegeben werden, wer der Eigentümer der Sammlung ist, in welchem Orte sie aufbewahrt wird, die ungefähre Anzahl der Sammlungsgegenstände, ihr Zustand und ihr ungefährer Wert. Weiter sollen auch die Fragen beantwortet werden, ob ein Verzeichnis der Gegenstände vorhanden ist, und welche Bestimmung über den Verbleib der Sammlung bei der Auflösung eines Vereins vorgesehen sind. -u-

Leipzig. Der *Umbau der Universitäts-(Pauliner-)Kirche* ist, wie die »Baugewerks-Zeitung« schreibt, unter der Leitung des Universitätsbaumeisters Herrn Baurat Dr. Arwed Rossbach vollendet worden. Das Innere der Kirche ist mit reicher Bemalung im spätgotischen Stile geschmückt. Auf grauen Granitsockeln erheben sich die roten Porphyrpfeiler, welche die mit Rankenornament in den einheimischen Pflanzenformen geschmückten hellgetönten Sterngewölbe tragen. Besonders reich, mit Engel- und Evangelistenfiguren im Rankenwerk, ist das Gewölbe des Altarraumes bemalt, in ähnlicher Weise das über den Sitzen der Universitätsprofessoren sich ausspannende Gewölbe. Die Fenster der Südfront sind von den Universitätsprofessoren gestiftet und zeigen die Wappen der vier Fakultäten, die der Nordfront dagegen, von den am Bau beteiligt gewesenen Handwerkern gestiftet, zeigen die Embleme der Gewerbe. Das Mittelfenster des Altarraumes stellt die Kreuzigung Christi dar. Die reichen Epitaphien und die Emporen, Kanzel und Orgel aus der Barockzeit, sind wieder hergestellt. Das Orgelwerk ist mit elektrischem Betrieb versehen. Der hohe spätgotische Altar wurde leider entfernt. -u-

Wien. Eine neue Stiftung zu Kunstzwecken. In der letzten Nummer ihres Organs »Ver Sacrum« veröffentlicht die Vereinigung bildender Künsler Österreichs (Sezession) die offizielle Widmungsurkunde der »Theodor von Hörmann'schen Kaiser Franz Josef I. Jubiläums-Stiftung«, welche die Witwe des Malers Hörmann, Frau Laura von Hörmann, in hochherziger Weise errichtet hat. Es war der Lieblingsgedanke des Verstorbenen, der selbst Zeitlebens vergeblich nach Anerkennung gerungen, zur Förderung anderer Künstler beizutragen, indem er den Erlös aus seinen hinterlassenen Bildern für diesen Zweck bestimmte. Die Wiener Sezession, deren Vorläufer Hörmann war, brachte im Februar d. J. seinen Nachlass zur öffentlichen Versteigerung, und das günstige Resultat der Auktion hat die nunmehr ins Leben tretende Stiftung ermöglicht. Die jährlichen Interessen des Kapitals von 20000 fl. sollen zum Ankauf eines Bildes verwendet werden, dessen Wahl der Entscheidung eines Kuratoriums unterliegt; das Bild muss im Sinne Hörmann's ernst individuell, fern von Nachempfindung und Nachahmung und von rein künstlerischem Interesse sein. Die angekauften Bilder sind nach Ermessen des Kuratoriums entweder einer bereits bestehenden oder einer zu gründenden öffentlichen Galerie zuzuwenden. Als die ersten Kuratoren sind die Mitglieder der Wiener Sezession, Herr Maler Josef Engelhart, Rudolf Backer, Carl Moll, Professor Felician, Freiherr von Myrbach und Ernst Stöhr ernannt

VOM KUNSTMARKT

München. Ende Oktober wird in München unter der Leitung des Herrn Hugo Helbing die von den namhaftesten Kennern und Kunstforschern des In- und Auslandes überaus hochgeschätzte Gemäldesammlung des verewigten, feinsinnigen Kunst- und Litteraturhistorikers Herrn Dr. *Martin Schubart* zur öffentlichen Versteigerung kommen, die nach dem Entschlusse des Besitzers noch zu seinen Lebzeiten hätte erfolgen sollen. Diese einzigartige, aber wahrhaft fürstliche Galerie nahm, nach dem Ausspruche eines hervorragenden Dresdener Kunstgelehrten, abgesehen von den alten Wiener Sammlungen, unter den deutschen Privatgalerien den ersten Rang ein; es sei hier nur an die Perlen derselben erinnert, Meindert Hobbema's »Wassermühlen unter Bäumen«, — welches als das Hauptwerk des Meisters in Deutschland gilt, sowie Rubens' »Bad der Diana«, eines der farbenreichsten Werke, ehemals im Besitz des Kardinals Richelieu. — Ein sorgfältig gearbeiteter, reich mit Heliogravüren und Lichtdrucken ausgestatteter Katalog ist Anfangs September erschienen. — Gleich nach der Gemälde-Auktion werden ferner aus demselben Kunstbesitz Antiquitäten, Kupferstiche (darunter höchst seltene interessante Schabkunstblätter und Farbstiche von Le Blon, Dagoty, Janinet u. s. w.), Porzellan, Möbel, kunstwissenschaftliche Bücher, Glasgemälde u. s. w. versteigert. Kataloge und nähere Auskunft durch die Kunsthandlung von Hugo Helbing in München, Christofstrasse 2.

Verein zur Förderung des Kunstgeschichtlichen Instituts zu Florenz (Viale Principessa Margherita 21).

Seit dem 15. Februar 1899 eingegangene Mitgliederbeiträge: Königl. sächsisches Kultusministerium 1000 M.; Se. Königl. Hoheit Fürst von Hohenzollern-Sigmaringen 150 M.; Dr. Hermann, Dresden 20 M.; Frau Rosa Fischel, Dresden 20 M.; Dr. S. Hellmann, München 40 M.; Sigismund Blumner 20 M.

Berlin-Grunewald, 1. Oktober 1899.

Der Schatzmeister: *M. G. Zimmermann.*

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Georg Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 2. 19. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

HANS VON BARTELS

Berlin, Oktober.

Der Name Hans von Bartels ist allen Kunstfreunden seit Jahren wohlbekannt. In Berlin machte der Künstler schon 1886 und dann besonders 1891, wo er durch die kleine goldene Medaille ausgezeichnet wurde, von sich reden. Er trat von Anfang an als Schilderer des deutschen Nordens, des Meeres und des seine Küsten bewohnenden Menschenschlages auf und bewies eine bedeutende Meisterschaft in der Bewältigung dieser Motive. Die Vorliebe für sie mag ihm, dem Sohne der alten, schiffahrtstolzen Hansestadt Hamburg, wo er am 25. Dezember 1856 zur Welt kam, angeboren sein, nicht minder freilich das feine Verständnis für das Malerische, das ihnen innewohnt, ein Verständnis, das sich seither immer mehr vertieft hat. Der Künstler, der, nachdem er in Hamburg die ersten Grundlagen seiner Ausbildung gelegt, diese von 1876—1877 unter Schweitzer's Leitung in Düsseldorf und dann wieder in Hamburg unter Österley fortgesetzt und darauf eine längere Studienreise nach Italien unternommen hatte, lebt seit etwa 15 Jahren in München.

Von seinem rastlosen Fleiss und seinem unermüdlichen Streben nach Vervollkommnung legt von neuem die grosse Sammelausstellung seiner Werke Zeugnis ab, die augenblicklich in den Räumen der Schulte'schen Kunsthandlung zu Berlin geboten wird und trotz mancher Mängel — oder eher trotz manchem Zuviel — doch im grossen und ganzen sehr erfreut. Er hat sein Gebiet, dem er übrigens treu geblieben ist, insofern seit einigen Jahren erweitert, als er die holländische Nordseeküste mit hineingezogen hat, ja diesmal zeigt er uns sogar überwiegend Bilder, zu denen er dort Anregung und Modelle gefunden.

In der Behandlung der Aquarelltechnik zeigt sich der Maler unbedingt weitaus am grössten, zuweilen in dem Maasse, dass er zur Zeit darin kaum von irgend jemand übertroffen werden dürfte. Einzelne Stücke sind geradezu als meisterhaft zu bezeichnen. Vor allem die, in denen uns Interieurs vorgeführt werden; ganz besonders bei diesen Vorwürfen beweist der Künstler jenen Blick für das Malerische, sowie eine ausserordentliche Fertigkeit in der Wiedergabe desselben und der undefinierbaren traulichen Stimmung, die so oft diesen engen Behausungen der Seefahrer eigen ist. Und da muss man nun als eine der besten Leistungen doch den Blick in ein Fischerhaus der Insel Bornholm bezeichnen, eine Schifferfamilie in ihrem Heim, an das ein ähnliches Interieur aus Holland, aus Neeve, nicht heranreicht. Jenes ist überaus treffend in der Schilderung der Örtlichkeit, wie der Personen, und es fällt im einzelnen besonders auf, wie gut die Blumen am Fenster gegen das Glas und gegen Licht und Luft stehen. Sehr anheimelnd wirkt auch das Bild »de twee goode frindineejes«, auf dem eine alte Frau in ihrem Stübchen dargestellt ist, die dem Beschauer den Rücken zukehrt.

Mit besonderer Freude hat Bartels sich in Beleuchtungseffekte vertieft, so sehr freilich, dass der Wunsch rege wird, er möchte in dieser Leidenschaft Maass halten und in ihrer Wiedergabe nicht zu weit gehen. So wirkungsvoll der Schein, ja wir möchten sagen, die Wärme des Herd- oder Kaminfeuers manchmal zum Ausdruck gebracht ist, so giebt sich doch die Vorliebe für derartiges zuweilen allzu aufdringlich und übertrieben. Die alte Frau am Kamin und der »Herbstabend in Holland«, ein Bild, bei dem die Hauptwirkung ebenfalls auf dem Schimmer des Herdfeuers beruht, sind sehr erfreuliche Arbeiten, nicht minder die geradezu als »am Herde« und »am Feuer« bezeichneten Darstellungen. Aber es sind dies — und das bestätigt unsere oben aufgestellte Behauptung — eben auch Schilderungen aus dem Innern der Fischerwohnungen, und es kommt vor, dass sich jene Übertreibung in unangenehmer Weise bemerkbar macht, sobald der Maler in dieser Art mit dem Sonnenlicht operiert, so z. B. in »Mon vis-à-vis«. Da wirkt das Licht auf dem hübschen Gesicht, bei dem übrigens tiefere Auffasung und tieferer Reiz fehlt, wirkt überhaupt die leuchtende Farbe, wie noch bei einigen anderen Bildern, etwas zu grell, als dass man von malerischer Wirkung, auf die es doch wohl abgesehen ist, reden könnte. Man hat den störenden Eindruck

der Routine. — Viel besser ist ein ebenfalls von der Sonne beschienenes Mädchen »Nach der Arbeit«.

Von den kleineren Bildern heben wir noch das als »Darwintulpen« bezeichnete, weite, überaus farbenprächtige Tulpenfeld und das vorzügliche »Fischverkauf am holländischen Strande« hervor, dem gegenüber der Fischhandel in einer Halle sehr hart und kalt genannt werden muss, wenngleich auch hier sich das sorgfältigste und eingehendste Studium verrät.

Als Schüler oder Nacheiferer Liebermann's erkennt man Bartels in dem Bild »Jugend und Alter«, aber man vermisst doch sehr die Grösse und Einfachheit, welche die besseren, einschlägigen Werke jenes Meisters auszeichnen. — Ganz vortrefflich sind dagegen wieder »Heimkehrende Fischerboote« und »Die Fischfrau mit ihrem Kinde«. Beide Bilder sind recht aus einem Guss, bei beiden ist die Luftbehandlung, die Stimmung, das Zusammengehen der Töne besonders zu rühmen. Ausgezeichnet stehen auf dem ersteren die Segel gegen den graugelben Ton der Luft, deren salzigen feuchten Atem man zu empfinden meint, und in dem zweiten, das eine alte Frau mit ihrem Kinde zeigt, die am Ufer wohl die Rückkunft der Fischerboote erwarten, beweist der Maler eine Vollendung in ungekünstelter und darum überzeugender Charakteristik, die sonst aus wenigen seiner Bilder spricht. Indes wären in dieser Hinsicht noch der sich die Pfeife anzündende alte »Leuchtturmwärter« und die von fast beispielloser Fertigkeit und grossem Geschick in der Überwindung von Schwierigkeiten zeugende »Heringsbettlerin« zu nennen. Die Gestalt dieses Weibes ist trotz der vielleicht allzu sehr betonten lebhaften Bewegung ergreifend dargestellt.

Von den grösseren Stücken der Ausstellung befriedigt am meisten die »Fluthwelle.« Die mit gewaltiger Wucht anbrausenden, brandenden Wogen, der spritzende Gischt, und nicht zuletzt die Luft sind virtuos gemalt, und das Gleiche gilt von der »Brandung bei Lands-End«, wo freilich eine gewisse Unruhe stört. Vor allem aber muss man jene Vorzüge dem »Angriff von Torpedobooten« nachrühmen. Unbedingt ist auch dieses Bild nur der grossen malerischen Erscheinung wegen geschaffen und von allem irgendwie Nebensächlichen ist abgesehen, aber eben deswegen wünschten wir, dass die malerische Wirkung grösser wäre, dass die schwarzen Fahrzeuge nicht so sehr hart von Meer und Luft abstächen. Allein das Werk atmet so viel Leben und Bewegung, es ist so frisch und unmittelbar aufgefasst und wiedergegeben, dass man die leichten Schiffe durch das aufgewühlte Element förmlich dahinschiessen sieht — und da würden selbst sehr viel grössere Mängel ohne Bedeutung sein. —

Alles in allem gewährt die Ausstellung den erquickenden Einblick in eine geschlossene, tüchtige Persönlichkeit, einen festen klaren Charakter und ein Talent, das, nachdem es sein Gebiet erkannt, fast ängstlich bestrebt ist, seine Grenzen nicht zu seinem Schaden zu überschreiten. — Wir würden diese Ansicht gewonnen haben, auch wenn uns nicht die bezeichnende Thatsache bekannt wäre, dass Hans von Bartels, obwohl er so lange Jahre in München heimisch ist, die nahe Alpenwelt bisher nicht besucht hat, in der ausgesprochenen Absicht, sich nicht verwirren zu lassen. Er weiss, dass die grandiose Natur des Gebirges ihn ebensosehr wie die des Meeres ergreifen und festhalten würde, und er fürchtet die Möglichkeit der Zersplitterung. *PAUL WARNCKE.*

CASTEL DEL MONTE

VON HERMANN EHRENBERG.

(Schluss.)

Die Beweisführung ist, wie sich dies von einem so namhaften französischen Gelehrten nicht anders erwarten lässt, glänzend, baut sich ausgezeichnet auf und kann nicht verfehlen, auf den ersten Augenblick zu blenden und zu bestechen. Sie ist aber doch in wichtigen Punkten anfechtbar und die Bedeutung des Gegenstandes rechtfertigt es, wenn ich meine Bedenken hier vortrage.

Die von Bertaux in Trani entdeckte Inschrift, auf welche er einen so hohen Wert legt und welche der Ausgangspunkt seiner gesamten Untersuchung ist, lautet wörtlich:

Cesaris imperio divino more tonante
Fit circa castrum munitio talis et ante,
Hujus operis formam seriem totumque necesse
Philippi studium Cinardi protulit esse;
Quoque magis fieret, studiis hec fama Tranensis
Profuit his Stephani, Romualdi cura Barensis.
Anno inc. J. C. MCCXLIX, Indic. VII.

Da der Bau des Schlosses zu Trani nach einer anderen Inschrift (veröffentlicht Schulz a. a. O. I. 157) 1233 begonnen wurde, so müssten wir, wenn wir uns Bertaux in seiner Auslegung der Inschrift von 1249 anschlössen, eine Bauzeit von mindestens sechszehn Jahren annehmen. Nun baute man ja im Mittelalter in der Regel sehr viel langsamer, als heute. Aber der Reichtum und die Thatkraft Friedrich's und die für ihn aus der politischen Gesamtlage sich ergebende Notwendigkeit, die damals sehr wichtigen Hafenstädte Apuliens schleunigst zu schützen und zu befestigen, müssen hier von vornherein Zweifel gegen eine sechszehnjährige Bauzeit hervorrufen. Ich bin aber auch in der Lage, den zwingenden Nachweis zu erbringen, dass sie wesentlich kürzer war. Im Jahre 1240 nämlich (die Urkunden sind bei Schulz IV. S. 13 abgedruckt) berichteten die Befehlshaber (castellani) der Schlösser von Bari und Trani dem Kaiser, dass in den Schlössern verschiedene Räumlichkeiten und Gewölbe dringend einer Umänderung oder Ausbesserung bedürften, dass die Arbeit ohne grosse Kosten zu bewerkstelligen sei, andernfalls aber der Regen schweren Schaden verursachen werde (quod in castris ipsis sale, domus, camere et edificia alia ac volte sunt, que, nisi cohoperiantur, propter pluvias sustinere potest curia nostra non modicam lesionem in eis, que vitari poterit sine magnis expensis); und Friedrich verfügte darauf eine sofortige Untersuchung und bewilligte zugleich die erforderlichen Geldmittel. Im Jahre 1240 also war das 1233 begonnene Schloss bereits fix und fertig und es wäre höchst merkwürdig und ganz un-

verständlich, wenn sich die Inschrift von 1249 in der That, wie Bertaux will, auf den Neubau des Schlosses bezöge. Kann man sie denn aber ihrem Wortlaut nach überhaupt in diesem Sinne deuten? Ich glaube: nein! Sieht man sie sich näher an, so ist nicht von dem Bau des castrum selbst, sondern nur von der Entstehung der munitio circa et ante castrum die Rede. Es ist demnach im Jahre 1249 lediglich eine äussere fortifikatorische Verstärkung des Schlosses ausgeführt worden, deren Form und Umfang der in diesen Fragen erfahrene Philippe Chinard angegeben und bestimmt hatte, weiter aber nichts. Damit bricht die ganze Beweisführung Bertaux', so weit sie den angeblichen Einfluss und die Vermittelung Chinard's behandelt, rettungslos zusammen.

Auch die Nachprüfung der architektonischen Vergleiche zwischen den süditalienischen und den französischen Bauten zeitigt eigentümliche Ergebnisse. Wenn Bertaux ausführt, dass man den Grundriss von Castel del Monte nur zu halbieren habe, um den des Chorumganges in S. Remy zu Reims und in Notre Dame zu Chalons sur Marne zu erhalten, so ist dies einfach nicht richtig. Mir scheint das Charakteristische der Lösung des Gewölbe-Problems in Castel del Monte unzweifelhaft darin zu beruhen, dass das Trapez in drei Teile zerlegt worden ist: einen grösseren in der Mitte, der genau ein Quadrat bildet und mit einem Kreuzgewölbe versehen ist, und zwei kleinere rechts und links, welche die Gestalt eines spitzwinkligen Dreiecks haben und mit einem eigenartig ersonnenen Tonnengewölbe oben abgeschlossen sind. In S. Remy zu Reims (vgl. Dehio und Bezold, Tafel 119, Fig. 10) aber hat man geradewegs versucht, das Trapez ohne jede Teilung durch ein unregelmässiges Kreuzgewölbe zu überspannen, hat also das Problem in ganz anderer Weise gelöst. Eher würde man Notre Dame in Etampes (Dehio und Bezold 366, 8), S. Julien zu Brioude (Dehio und Bezold 119, 19), S. Martin des Champs zu Paris (dieses unglaublich roh; a. a. O. 146, 3) und die Kathedrale von Le Mans, bei welcher die Fundamente des Chores 1217 gelegt wurden (Gonse, l'art gothique S. 222; Dehio und Bezold 369, 5), zum Vergleich heranziehen können; hier finden wir wenigstens die Zerlegung des Chorumgangs in Quadrate und Dreiecke, aber ein völlig gleichartiges Beispiel bieten auch diese Bauwerke uns nicht.

Ähnlich steht es mit den Vorbildern für das Portal. Es heisst, den Rahmen zu eng ziehen, wenn man bloss die antikisierenden kannelierten Halbpilaster in Autun (die Kathedrale von Langres darf hierbei nicht als gleichwertig herangezogen werden) in das Auge fasst. Es geht durch zahlreiche Bauten jener Zeit in den verschiedensten Provinzen ein Zug, den Dehio für die Provence mit einem treffenden Wort Protorenaissance bezeichnet hat (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen). Ich nenne S. Trophime in Arles, Saint-Gilles, das Baptisterium in Florenz und die Kirche San Miniato, um sofort die Erinnerung an die tiefgreifende Neubelebung der Antike wachzurufen, welche sich damals geltend machte.

Es scheint mir folglich die Beweisführung der französischen Gelehrten auch in diesem Punkte nicht ausreichend und stichhaltig zu sein. Doch würde es über das Ziel hinausschiessen, wenn man sich durch dieses Ergebnis verleiten lassen wollte, den von ihnen betonten französischen Einfluss überhaupt zu leugnen. Die Kunst Frankreichs hat im 13. Jahrhundert eine so gewaltige Ausdehnungskraft erwiesen, dass es wunderbar wäre, wenn die von ihr ausgehenden Wellen sich nicht auch an den apulischen Gestaden fühlbar gemacht hätten, zumal diese dank ihrer natürlichen Lage und ihren guten Häfen in engen Beziehungen zu dem damals von französischer Kultur erfüllten Heiligen Lande und Cypern standen.

Den Künstlern und Kunstfreunden des 13. Jahrhunderts, welche unter dem Banne der internationalen Anschauungsweise des Ritterstandes und der hohen Geistlichkeit standen, lagen nationale Unterschiede und Sonderbestrebungen überhaupt durchaus fern; es wäre daher ein grosser Fehler, wenn wir unsere heutigen nationalen Begriffe ohne weiteres auf jene Zeiten übertragen wollten. Wir können auch um so williger das Übergewicht der französischen Kunst in den ersten Entwickelungsstadien der Gotik anerkennen, als die Franzosen unbefangen genug sind, die Überlegenheit unserer geistigen Kultur auf einigen Gebieten und für gewisse Abschnitte vollkommen zu würdigen. Ich bin somit weit davon entfernt, die Rechte der Franzosen irgendwie kürzen zu wollen.[1] Aber ich erlaube mir doch gegen die Annahme, dass Castel del Monte unbedingt als ein Kind französischen Geistes und als die reifste und glänzendste Schöpfung einer besonderen, in Süditalien blühenden französischen Bauschule anzusprechen sei, aus inneren Gründen einige Bedenken zu hegen.

Dass das Schloss eines der bedeutendsten Bauwerke von überraschender und vollkommenster Eigenart sei, wird auch von Bertaux rundweg zugegeben. Ein Baumeister aber, der dieses klar durchdachte Werk schaffen konnte und für einen Friedrich II. thätig war, muss auf der Höhe der damaligen Bildung gestanden haben, er müsste, wenn er Franzose gewesen wäre, von den in der Heimat erzielten Fortschritten Kunde gehabt haben. Bertaux freut sich darauf hinweisen zu können, dass der Bruder seines Philippe Chinard in der Champagne, also in der Gegend, in welcher wir die künstlerischen Quellen des Hohenstaufenschlosses suchen sollen, Grossgrundbesitzer gewesen sei. An dem Massstab der nordfranzösischen Bauten des 13. Jahrhunderts gemessen, ist jedoch Castel del Monte, welches erst 1240 begonnen wurde, nichts weniger als modern. Die Lösung des Gewölbeproblems in Castel del Monte ist sehr fesselnd, aber sie steht technisch auf einer viel früheren, unreiferen Stufe, als die nordfranzösischen Bauten jener Zeit. Ebenso ent-

1) Ich erinnere auch an die burgundische Frühgotik, welche uns im südlichen Kirchenstaat in den wundervollen Cistercienserklöstern Casamari und Fossanova so seltsam berührt. Vgl. Dehio's Aufsatz im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.

sprechen die Kapitelle einem früheren Abschnitt der Kunstentwickelung, und gar das Portal ist im Grunde noch durchaus romanisch.

In Castel del Monte haben wir eine der prächtigsten Schöpfungen des ausgehenden romanischen Stiles zu erkennen, in welcher einige gotische Elemente bereits deutlich anklingen, aber noch nicht vorherrschen. Es ist entstanden zu einer Zeit, wo gewisse Vorzüge der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts bereits Gemeingut des Abendlandes geworden und durchaus nicht ausschliesslicher Sonderbesitz der Franzosen mehr waren; es ist gebaut in einem Lande, in welchem es nachweislich gutgeschulte einheimische (italienische) Künstler gab; und es ist veranlasst von einem Herrscher, an dessen Hofe nicht bloss die feinste arabische und französische zeitgenössische Bildung gepflegt wurde, sondern auch die edelsten Blüten deutschen Geisteslebens willkommen waren und besondere Berücksichtigung fanden. Die deutsche Baukunst der Stauferzeit darf man bei aller Bewunderung der französischen Architektur nicht geringschätzen; im Gegenteil, sie hat hochbedeutende Leistungen weltlicher und kirchlicher Natur aufzuweisen. Ich erinnere hier nur an die Bauten der Cistercienser, welche gerade auf eine reine und klare Formensprache unter Vermeidung unnützen Zierrates besonderen Wert legten, und ich erinnere ferner an die Thatsache, dass die besten Freunde des Kaisers die in Apulien reich begüterten Deutschordensritter waren und dass diese zu eben jener Zeit in dem von ihnen neu eroberten Preussenlande verschiedene Schlösser zu bauen begannen, in welchen bei all ihren, hier nicht näher zu erörternden Abweichungen derselbe Ernst, dieselbe monumentale Hoheit und das gleiche Verständnis für die Lösung schwieriger Grundrissfragen sich offenbart, wie in Castel del Monte.

Es würde falsch sein, wenn man über die Untersuchungen der französischen Gelehrten lediglich nach dem vorläufigen Bericht Bertaux' urteilen und nicht die von ihnen verheissene grosse Veröffentlichung abwarten wollte. Ich bin überzeugt, dass sie von hohem Wert sein und uns vielfache Aufklärung bringen wird. Aber ich glaube, dass man nach den obigen Ausführungen mir zustimmen wird, wenn ich weder eine selbständige Untersuchung für überflüssig, noch eine sorgsame Nachprüfung des zu erwartenden französischen Werkes für unnütz halte. Eine hohe Aufgabe von ungewöhnlicher wissenschaftlicher und nationaler Bedeutung harrt ihrer Lösung.[1]) Sie ist nicht leicht, verbietet jede Einseitigkeit oder Engherzigkeit und erheischt einen weiteren Ausblick. Ist es ein Zufall, dass drei der eigenartigsten und wichtigsten Bauschöpfungen des deutschen Mittelalters, das Grabmal König Theoderichs zu Ravenna, das Aachener Münster und Castel del Monte in engster Beziehung zu den glänzendsten Herrschernaturen unserer Geschichte und gerade solchen Persönlichkeiten stehen, welche teils mehr, teils weniger eine Vereinigung italienischen und deutschen Wesens und die Verkörperung der bis auf den heutigen Tag anhaltenden Sehnsucht der Deutschen nach Italien bedeuten?

1) Die italienische Veröffentlichung, welche unlängst über Castel del Monte erschienen ist, habe ich bisher trotz vielfacher Bemühungen nicht erhalten können.

BÜCHERSCHAU

Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts von *Cornelius Gurlitt*, Architekt und Professor an der Kgl. techn. Hochschule zu Dresden. Mit 40 Vollbildern. Brosch. Mk. 10.—, Halbfranz geb. Mk. 12.50. Berlin 1899, Verlag von Georg Bondi.

Als Band II einer Geschichte der Entwicklung Deutschlands im neunzehnten Jahrhundert, aber zugleich als ganz selbständiges Werk, erscheint diese Geschichte der deutschen Kunst unseres Jahrhunderts. Es ist die Arbeit einer machtvollen Persönlichkeit, die nicht ängstlich referierend Daten und Namen aneinanderreiht, sondern ihre persönliche Stellung zur Kunst und Kunstgeschichte eines Jahrhunderts darlegt. Objektive Kunsturteile erklärt Gurlitt mit Recht für unmöglich. Nur was im Wechsel der Anschauungen über die Werke unserer Kunst gedacht und geschrieben wurde, wie wir heutigen uns dazu stellen, das berichtet er. Und indem er eine Geschichte der Kunstanschauungen des 19. Jahrhunderts schreibt, lässt er die wichtigsten Künstler und Kunstwerke vor uns Revue passieren, nicht verdammend, nicht himmelhoch erhebend, sondern im Urteil der Zeitgenossen ihre Vorzüge, im Urteil der folgenden Generation ihre Fehler enthüllend. So gelangt er aus vollster Subjektivität zum Objektiven. Nur wer hoch über den Einzelheiten der Geschichte einer Zeit, sie beherrschend, wie Gurlitt, steht, kann ein solches Buch zu schreiben wagen, ein Denkmal ausserordentlichen Fleisses, dessen Resultat aber leicht und mühelos, im Plaudertone, humoristisch gefärbt zuweilen, zu wohlthuender und höchst lehrreicher Unterhaltung dargeboten werden. Ein solches Werk auf Einzelheiten hin kritisieren, ist unmöglich. Wer es widerlegen wollte, müsste ein Buch von gleichem Umfange mindestens schreiben. Obwohl Gurlitt durch den veränderten Gesichtspunkt, unter dem er darstellt, in vielen Punkten Gerechtigkeit üben kann gegen jene, die Muther in seiner Malerei des neunzehnten Jahrhunderts entthronte, hat er doch eines mit ihm gemein. Er ist absolut subjektiv im Urteil. Während aber Muther im ersten stürmischen Drange nach Aussprechen seiner subjektiven Meinung weit übers Ziel hinausschoss, ist Gurlitt's Buch ruhig und abgeklärt, das Resultat einer langen Reihe von Arbeits- und Denkjahren auf dem Gebiete moderner Kunst. Und während Muther sich auf Geschichte der Malerei beschränkt, behandelt Gurlitt ebenso gründlich Plastik und Architektur, leider in Beschränkung auf Deutschland, aber mit wertvollen Ausblicken auf England und Frankreich. Erfreulich ist, dass Gurlitt auch für den, im Übermass gelästerten Muther in seinem Buche trotz mancher Gegensätze eintritt. Gerade Gurlitt, dem niemand den Vorwurf des Plagiates machen wird, erkennt unbefangen das Gute an Muther's Werk an, auch wenn er etwas zu sparsam mit Gänsefüsschen war. So ist Gurlitt's Werk die nötige Korrektur und Erweiterung von Muther's Darstellung, ein Buch, aus einem Gusse geschrieben, zugleich eine Geschichte der Kunst und der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland, eine der hervorragendsten Erscheinungen in der litterarischen Produktion der letzten Jahre, derb und kraftvoll, höchst inhaltsreich. Wohl werden manche die etwas übertriebene Hervorhebung der eigenen Person und der Familie Gurlitt's bemängeln. Etwas weniger wäre mehr gewesen. Aber vielleicht ist das eine

schwer zu vermeidende Begleiterscheinung der ganz subjektiven Darstellungsweise. Die Ausstattung des Buches ist gut, die Illustration hält sich in den, durch den Charakter der Werkes bedingten Grenzen. *M. SCHMID.*

WETTBEWERBE

Turin. Ein Wettbewerb um die beste Darstellung des Kopfes des Heilands in Plastik oder Malerei hat von neuem erwiesen, dass der Gegenwart auch in Italien keine schwierigere Aufgabe gestellt werden kann als diese und das Preisausschreiben in der in Italien beliebten Manier künstlerisch am allerwenigsten dem Ziele zuführen. Die Kritik ist in mehr oder minder bedingter Verwerfung der Arbeiten einig gewesen. Die Preisverteilung hat aber trotzdem stattgefunden und den I. Preis von 3000 Lstl. hat der Bildhauer Ezio Ceccarelli (Florenz) erhalten; Preise von 1000 Lstl. fielen an die Bildhauer Canonica (Turin) und Bistolfi (Rom), drei Ölbilder wurden mit kleineren Preisen ausgezeichnet.

DENKMÄLER

Cassel. Am 12. September wurde das *Denkmal des Landgrafen Philipp des Grossmütigen* enthüllt. Es ist ein Werk des Bildhauers Hans Everding, dessen Gruppe »Achill mit dem Leichname des Hektor« auf der vorjährigen Berliner Ausstellung mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet wurde. Die Figur des Fürsten steht auf einem Granitpostament ohne Stufen; am Sockel läuft ein Ornamentfries entlang, während sich an zwei Seiten Hochreliefs befinden, von denen das eine das Religionsgespräch zu Marburg, das andere die Gefangennahme des Landgrafen darstellt. -u-

Meiningen. Am 7. Oktober fand die Enthüllung des *Brahms-Denkmals* statt. -u-

Königsberg. Für das *Bismarck-Denkmal* hat Professor Reusch ein Modell entworfen, nach dem die Statue hergestellt werden soll. Der Sockel soll gleichzeitig als Brunnen dienen. -u-

Wien. Die Enthüllung des *Goethe-Denkmals* soll am 22. März 1900, dem Todestage des Dichters, stattfinden. -u-

Zwickau. Das *Schumann-Denkmal*, mit dessen Ausführung Bildhauer Hartmann in Leipzig beauftragt worden ist, soll am 8. Juli 1901, dem 91. Geburtstage Schumanns, enthüllt werden. -u-

Göttingen. Ein *Gauss-Weber-Denkmal*, eine Schöpfung des Professor Dr. Hartzer, ist hier errichtet worden. -u-

Oels. Die Stadtverordneten bewilligten 5000 M. zur Errichtung eines *Kaiser Friedrich-Denkmals*. -u-

Prenzlau. Am 25. September hat die Enthüllung der dem *Fürsten Bismarck und dem Grafen v. Moltke* nach Modellen von J. Schilling in Dresden errichteten *Denkmäler* stattgefunden. -u-

Essen. Am 24. September fand die Enthüllung des *Bismarck-Denkmals* statt, welches von dem Bildhauer Felderhoff in Charlottenburg ausgeführt ist. -u-

Britz bei Berlin. Das *Kaiser Wilhelm-Denkmal* soll nach einem Entwurf des Bildhauers Albrecht ausgeführt und am 22. März 1901 enthüllt werden. -u-

Hamburg. Der Ausschuss für die Errichtung des *Bismarck-Denkmals* hat sich nach monatelanger Beratung für das Fontenay-Ufer an der Aussenalster entschieden, nachdem der erste Vorschlag auf der Stintfang benannten Elbhöhe nicht die Bewilligung des Senates gefunden hatte. -u-

Görlitz. Mit der Ausführung des *Goethe-Denkmals* ist der Bildhauer Johannes Uphues betraut worden. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Venedig. Unter den neuen Erwerbungen für die hiesige *Galerie der Academie* müssen vor allem die Büsten von der Hand des A. Vittoria hervorgehoben werden, die vorderhand im Saale der Assunta aufgestellt wurden. Sie stammen aus dem Besitze der Familie Balbi-Valier, wo sie in Monselice in deren Villa über zwei Thüren im Freien aufgestellt waren. — Die Dargestellten sind der Senator Domenico Duodo und der Feldhauptmann Tonsaso Duodo. Vollkommen des grossen Porträtbildners würdig, wurden sie nach Gebühr, aber doch vielleicht etwas zu hoch mit 15000 Lire bezahlt. Dagegen gelang es dem Direktor Cantalamessa sehr billig eine Dornenkrönung, einen J. Tintoretto ersten Ranges für 4000 Lire aus Privatbesitz zu erwerben; es hat dieses Bild alle Vorzüge Tintoretto's in hohem Grade. — Eine Anzahl von Gemälden erhielten in letzter Zeit stilvolle Rahmen, darunter ein halblebensgrosser Christuskopf aus der Sammlung Contarini stammend. Burckhardt hielt diesen Christus für eine »Vorstudie« zu der Verklärung Christi im Museum von Neapel und gleichfalls an der Hand des Giovanni Bellini. Gelegentlich der Neuumrahmung des Bildes betrachtete man zum ersten Mal dessen Rückseite, und machte eine interessante Entdeckung, welche die Autorschaft dieses Meisters ausser Zweifel stellt. Auf dieser Rückseite des Bildes befinden sich nämlich die gemalten Überreste einer grossen Altartafel des Bellini: Ein Teil des Fussbodens und, aus demselben spriessend, ein laubloses Bäumchen, an welchem das »Cartello« aufgehängt ist mit der prächtig und gross aufgemalten Aufschrift (leider ohne Jahreszahl). Es zeigte sich, dass das Ganze aus 2 Tafeln besteht, welche mit der Rückseite aufeinander geleimt sind und beide die Überreste ausmachen einer Altartafel, welche so lange in der Kirche S. Salvatore auf dem Hauptaltare stand, bis Tizian's Gemälde, ebenfalls die Transfiguration darstellend, diejenige des Bellini verdrängte. Nach 1667 befand sich die halbzerstörte Tafel in dem anstossenden Kloster. Zu welcher Zeit nun jene »Rettung« geschah und die letzten Reste eines zerstörten und jedenfalls bedeutenden Kunstwerkes zu einem Ganzen in obiger Weise vereinigt wurden, wird nicht festzustellen sein. Das Bild wurde von der Direktion drehbar aufgestellt, so dass sich jedermann von der Entdeckung überzeugen kann. Ich kenne keine schönere Signatur als die hier entdeckte. Bellini muss von seiner Arbeit sehr befriedigt gewesen sein, denn die grosse Aufschrift ist mit ungemeiner Sorgfalt hergestellt. Über ihr kommt noch ein Zipfel eines blauen, hellgesäumten Gewandes zum Vorschein, welches offenbar einer der Apostelfiguren angehörte. Die ganze Entdeckung berührt den Bewunderer Bellini's aufs Schmerzlichste, bezüglich dessen was verloren gegangen. — Noch muss berichtet werden, dass der bekannte Kunstkenner Guggenheim der Galerie wieder ein wertvolles altes Gemälde geschenkt hat von der Hand eines Malers aus Cadore, eine Madonna (Antonio Rosso). Ferner verdankt man genanntem Herrn die prächtige Umrahmung eines der schönsten Gemälde Bellini's, der Madonna mit Sta. Magdalena und Caterina. Auch eine Skulptur, eine Madonna der Misericordia aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, ward durch ihn der Sammlung überwiesen. Vielleicht gehörte dieselbe einst der Scuola della Carità, deren Räume jetzt einen Teil des Galeriegebäudes ausmachen. — Im Dogenpalaste herrscht seit meiner letzten Mitteilung die grösste Rührigkeit. Es ist unendlich viel geschehen seit dem bisherigen Oberbeamten ein junger genialer Architekt, Signor Ropolo, beigegeben ist, der nun alles leitet. Die am schwersten belastenden antiken Statuen sind bereits in den Arkaden des Hofes aufgestellt und eine Menge der allerdringendsten Arbeiten an den gefahr-

drohenden Stellen beendet, oder doch in Angriff genommen. Ich werde später auf den Gegenstand zurückkommen, der hier immer noch im Mittelpunkte des Interesses steht.

AUGUST WOLF.

Nürnberg. Das Germanische National-Museum hat den Wiener Kunstformer Wik beauftragt, für das Museum, den *Deckstein des Sarkophages Friedrichs III.* mit der Gestalt des Kaisers in Gyps abzuformen. Das Grabmal steht im südlichen Seitenchore des Stephansdomes in Wien, im sogen. »Friedrichsgange«. -u-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Amsterdam. In der Kirche der taufgesinnten Gemeinde hat Dr. A. Bredius ein *Bild Rembrandt's,* das Porträt eines etwa zwanzigjährigen jungen Mannes, entdeckt. Nach seiner Meinung ist das Bild um 1620 entstanden und gehört zu den anziehendsten Bildern aus jener Zeit. -u-

Lübeck. Bei der Aufnahme des Inventars der *Aegidienkirche* wurden auf den Rückseiten von zwei schwarzen Tafeln, auf denen seit dem 17. Jahrhundert die Zahl der jährlich an der Beichte Teilnehmenden verzeichnet wurde, vorzüglich erhaltene *Gemälde aus dem 14. Jahrhundert* entdeckt. Namentlich die Goldfarben sollen auf den Bildern von wunderbarer Frische sein. -u-

VERMISCHTES

Hamburg. Über die *Inventarisation der Hamburgischen Altertums- und Kunstdenkmäler* giebt der mit derselben betraute Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Professor Dr. *Justus Brinckmann* in Hamburg, einige Mitteilungen in dem Jahresbericht des Museums für 1898. Als eine Vorbereitung der Inventarisierung wurde zunächst mit der Bibliothek des Museums eine Hamburgensien-Sammlung verbunden, die alle bildlichen Quellen der Kunst- und Sittengeschichte Hamburgs in Originalen (Drucken oder Zeichnungen), oder soweit solche nicht erreichbar, in Nachbildungen umfassen sollte. Diese Quellensammlung zur Baugeschichte Hamburgs kann sachgemäss nicht mit irgend einem Abschnitt in der Entwickelung der Stadt abbrechen, sondern muss dieser Entwickelung unmittelbar folgen. Dies gilt sowohl von den öffentlichen Bauten und Denkmälern als auch von den privaten Bauten. Von dieser Grundlage aus ist die Hamburgensien-Sammlung auch auf die beweglichen Kunstdenkmäler ausgedehnt worden. Ist Hamburg heute arm an solchen, so war es das nicht zu allen Zeiten. Vor hundert Jahren standen noch mehrere Kirchen, die bedeutende Kunstdenkmäler aller Art darboten und nicht erst durch die Feuersbrunst des Jahres 1842 zerstört worden sind. Als jene Kirchen abgebrochen wurden, wurde nahezu alles, was sie von Kunstschätzen bargen, verschleudert oder ging durch Vernachlässigung zu Grunde. Keine öffentliche Kunstsammlung, denn eine solche gab es damals in Hamburg nicht, war zu bewahren bereit, was mit leichter Mühe gerettet werden konnte. Erst der Gedanke, der Stadt einiges von den Kunstdenkmälern zu erhalten, die der Brand verschont, führte zur Gründung der Sammlung Hamburgischer Altertümer. Durch jene Verzettelung eines grossen Teiles des öffentlichen Kunstbesitzes der Stadt erwuchs um so dringender die Pflicht, wenigstens in Bildern zu sammeln, was in bildlichen Darstellungen überliefert worden ist oder was irgendwo ausserhalb Hamburgs von Zeugnissen alten Hamburgischen Kunstfleisses sich erhalten hat. Daher ist das Museum auch bemüht, in auswärtigen Sammlungen Kunstwerke Hamburgischer Herkunft zu ermitteln und gute Abbildungen davon der Hamburgensien-Sammlung einzureihen. Zunächst gilt dies von Kunstwerken, die sich nachweislich in Hamburg vor Zeiten in öffentlichem Besitz befunden haben. Weiter aber auch von Erzeugnissen der Kunst und des Kunstgewerbes überhaupt, die zur Kunst- und Sittengeschichte Hamburgs in Beziehung stehen. Eine Erweiterung der Sammlung ergab sich ferner aus der Erwägung, dass nicht nur die Bauten und Kunstdenkmäler der Stadt abbildlich zu sammeln seien, sondern dass auch das alte Bauernhaus des Hamburgischen Landgebietes in seiner baulichen Anlage, seiner Einrichtung und Ausstattung im Bilde festzuhalten seien, zumal das alte Bauernhaus, wie es z. B. in den Vierlanden überliefert ist, nicht mehr lange in typischen Beispielen vorhanden sein wird. In zeitlicher Hinsicht soll für die Inventarisierung der Denkmäler keine Grenze gezogen werden. Den Anfang werden machen die Grabmäler aus vorgeschichtlichen Zeiten, und jeder Tag kann dem bei der Inventarisierung in Betracht kommenden Kunsterbe neue öffentliche Bauten, neue öffentliche Bildwerke hinzufügen. Die Annahme irgend eines Zeitpunktes, diesseits dessen solche Bauten und Bildwerke nicht als Denkmäler im Sinne der Inventarisierung anzusprechen seien, kann immer nur eine willkürliche sein. Wissenschaftlich zu begründen ist sie nicht. Massgebend für die Auslese ist die Stellung und Bedeutung der einzelnen Anlagen, Bauten und Kunstwerke innerhalb des Kulturkreises, aus dem sie erwachsen sind. In erster Reihe sollen alle zu staatlichen, kirchlichen oder anderen öffentlichen Zwecken geschaffenen Gebäude, die mit diesen fast verbundenen plastischen Kunstwerke und Gemälde und die öffentlich aufgestellten Denkmäler und Bildwerke aufgenommen werden. Dazu alle künstlerisch oder historisch bedeutsamen beweglichen Gegenstände, die in der Einrichtung jener Gebäude überliefert sind. Was in den Hamburgischen Staatssammlungen von architektonischen Ornamenten zerstörter Gebäude, was in ihnen von beweglicher Habe, die einst als öffentlicher Besitz in Staatsgebäuden, in Kirchen oder sonstigen öffentlichen Einrichtungen dienten, bewahrt wird, soll dort eingereiht werden, wohin es seiner ursprünglichen Bestimmung und Benutzung nach gehörte. Im übrigen wird der Besitz der staatlichen Sammlungen Hamburgs in die Inventarisierung nicht einbezogen werden, die sich für jede dieser Sammlungen unter anderen Formen vollzieht. Ganz unberührt sollen auch die privaten Kunstsammlungen bleiben, soweit nicht ausnahmsweise in ihnen ein wichtiger Gegenstand nachgewiesen wird, der ursprünglich zu einem öffentlichen Denkmal gehörte. Den privaten Kunstbesitz in das Inventar aufzunehmen, hat man freilich in einigen deutschen Staaten den Anfang gemacht. Durch das Hereinziehen des nicht auf einer gefestigten historischen Überlieferung von allgemeiner Bedeutung fussenden zufälligen Kunstbesitzes privater Sammler, haben einige Inventare es allerdings zu imponierendem Umfang und dem Schein der Gründlichkeit gebracht; aber aus dem Inventar ist schlechthin ein Vademecum für Antiquitätenhändler aus aller Herren Länder geworden, und gerade das Gegenteil von dem, was die Inventarisierung bezweckt, wird befördert: anstatt der Erhaltung, die Verzettelung des deutschen Kunstbesitzes. Von diesen allgemeinen Gesichtspunkten ausgehend, hat das Museum für Kunst und Gewerbe im vorigen Jahre die eigentliche Inventarisierung in Angriff genommen. -u-

Bracciano. — Die grossartigen Rastaurationsarbeiten, welche der Fürst Baldassare Odescalchi seit einer Reihe von Jahren am Stammschloss der Orsini ausführen lässt, sind nunmehr zu einem vorläufigen Abschluss gelangt, werden aber wohl schon im kommenden Jahre wieder aufgenommen werden. Die Resultate haben jegliche Erwartung übertroffen, und nach dem Appartamento Borgia giebt es heute in Italien kaum einen Palastbau mehr, der uns so unmittelbar in die

Profankunst des Quattrocento einführt. Von der Herrlichkeit der Plafonds in dem grossen Festsaal und in mehreren Seitenräumen kann man sich keinen Begriff machen, wenn man sie nicht gesehen hat. Sie waren zum Teil durch spätere Plafonds verdeckt und sind deswegen ausgezeichnet erhalten. Die Farben der Orsini, weiss und rot, sind regelmässig verwandt und die Rose der Wappenblume des Geschlechtes, schmückt die kleinen quadratischen Felder. Ein breiter Fries läuft in der Regel unter dem Soffitto entlang, wo Engel und Putten mächtige Fruchtkränze unter den Wappenschildern der Orsini emporhalten. Gemalte Teppiche hingen dann unter dem Fries bis auf den Boden herab. Sie sind meist zerstört, aber zum Teil restauriert worden. Das höchste Interesse unter den jüngsten Entdeckungen nehmen die figürlichen Darstellungen in einem Frauengemach in Anspruch, dessen sorgfältige, vielleicht etwas zu reichliche Restauration soeben vollendet ist. Hier werden in achtzehn Bildern die Freuden des Frauenlebens mit allerlei allegorisch-mythologischen Anspielungen verherrlicht. Wir sehen vornehme Frauen spazieren fahren auf einem baldachingedeckten Leiterwagen, ein Tanz im Freien, eine Jagd der Diana, ein Frauenbad folgen. Dann sieht man eine Bootfahrt, und eine Mahlzeit im Grünen, einen Fischfang und das Abnehmen der Kirschen. Dann sehen wir Frauen am Würfelspiel, Jüngling und Jungfrau begegnen sich an der ›Fons Viterbigensis‹, eine Schönheit ›Galatea‹ erscheint mit den Dienerinnen spielend vor dem Zelt. Es fehlt auch nicht die Spinnstube, und bei einem Schachspiel bewundern wir den Ausdruck des Nachdenkens im Gesicht der Dame, welche gerade am Zug ist. Die Fresken mögen um die Mitte der Quattrocento entstanden sein, jedenfalls sind sie älter als die berühmten Fresken des Paolo Romano unter dem Hauptportal, das in den Schlosshof führt. Alle Figuren, fast in Lebensgrösse ausgeführt, sind, als wären sie für Glasmalerei bestimmt, mit breiter schwarzer Linie umgeben. Weniger gut erhalten sind die Bilderkreise im oberen Stockwerk; sie harren auch noch zur Zeit einer verständnisvollen Restauration. In einem der Gemächer sieht man die Thaten des Herkules dargestellt, in einem zweiten in Einzelbildern die Musen, die Tugenden und vor allem die sieben freien Künste, die leider zerstört sind. Man sieht, es wurden hier in Bracciano ähnliche Gedankenkreise ausgeführt wie in Rom im Appartamento Borgia und im Palazzo Venezia. Wenn erst das ganze Werk vollendet sein wird, wenn vor allem die Restauration der oberen Räume gelingt, wird der herrliche Fürstensitz am See von Bracciano als Denkmal mittelalterlicher Architektur und früher Renaissancemalerei in der Umgebung Roms und darüber hinaus nicht mehr seinesgleichen finden. *E. ST.*

Hildesheim. — Der Magistrat hat einen nachahmungswerten Entschluss gefasst. Um die *charakteristischen Eigentümlichkeiten der alten Bauweise der Stadt nach Möglichkeit zu erhalten,* sollen fortan in den älteren Stadtteilen nur solche Neubauten zugelassen werden, die sich der alten Bauart anpassen. Um nun den kleineren Meistern im Baugewerbe künstlerische und stilgerechte Zeichnungen von Fassaden zugänglich zu machen, ist beschlossen worden, eine Sammlung solcher Zeichnungen, besonders für den Bau kleinerer und mittlerer Häuser, zu veranstalten. Zu diesem Zwecke soll ein *Preisausschreiben* an die deutschen Architekten erlassen werden, in welchem je 30 einfache Zeichnungen von Fassaden gefordert werden. Ausgesetzt sind drei Preise von 1000, 750 und 500 M. Die auf diese Weise erlangten Zeichnungen sollen dann zu einem Werke vereinigt werden. Die städtischen Kollegien von Hildesheim haben bereits 3000 M. zu diesem Unternehmen bewilligt. -u-

Rom. — Der kleine Palast an der Ecke der via de Baullari und des Corso Vittorio Emanuele zeigt dadurch, dass er hintereinander die Namen Farnesina, de Regis und della Linotta geführt hat und Rafael, B. Peruzzi und Ant. da Sangallo zugewiesen ist, hinlänglich, welches Interesse er dem Kunsthistoriker bietet. Er rechtfertigt es durch die unvergleichliche Ausnutzung des kleinen und ungünstigen Bauplatzes, durch Originalität, Würde und Zierlichkeit der Anlage und Ausführung. Es ist deshalb mit besonderem Danke zu begrüssen, dass die Stadt Rom jetzt Hand anlegt, dem verwahrlosten Bau sein früheres Aussehen wieder zu geben. Die Wiederherstellungsarbeiten zerfallen in zwei Teile. Die Ausbesserung der ausserordentlich feinen aber vielfach verdorbenen Steinmetzarbeiten sind zwei tüchtigen Steinmetzen übergeben, die Aufmauerung neuer Teile besorgen Maurer. Für die Arbeiten stehen insgesamt 100000 Lire zur Verfügung.

Rom. Zu einem Kongress für christliche Archäologie wird von einem aus den Herren de Waal, L. Duchesne, R. Kanzler, H. Marucchi und J. Wilpert bestehendem Komitee, nach Rom eingeladen. Seine Eröffnung soll am 17. April des Jubeljahres 1900 stattfinden. Nähere Mitteilungen auch über Wohnungsverhältnisse sind von Herrn A. Bevignani, Piazza dei Crociferi 3 zu erhalten.

Bremen. Die *Ausmalung des Festsaales des Künstlerhauses,* zu der die Mittel von dem Grosshändler Franz Schütte zur Verfügung gestellt waren, hat *Arthur Fitger* bis auf wenige noch nachträglich auszuführende Felder vollendet. Die Decke zeigt Gestalten hervorragender Geistesheroen und Hinweise auf ihre Leistungen, die Schmalwand trägt Allegorien der kirchlichen und profanen Musik, die beiden Langwände füllen Festzüge des Altertums. -u-

Frankfurt a. M. Kommerzienrat Dr. L. Gans hat der Stadt 150000 M. gestiftet zur Begründung eines besonderen *städtischen Kunstfonds für plastische Kunstwerke,* die zur öffentlichen Aufstellung in der Stadt geeignet sind. -u-

VOM KUNSTMARKT

Dresden. Emil Richter's Hofkunsthandlung eröffnete neben den jetzt benutzten Geschäftsräumen am 1. Oktober noch einen ca. 150 qm grossen Oberlichtsaal, der allen Ansprüchen an einen modernen Ausstellungsraum genügen dürfte. Es werden im Laufe des Winters hier eine Reihe Sonderausstellungen stattfinden, die bei der hervorragend günstigen Lage des Salons an der Prager Strasse allgemeine Aufmerksamkeit erregen und starken Besuches sicher sein können.

London. — Am 22. Juni beendete Sotheby die viertägige Auktion des ersten Teils der berühmten *Sammlung altägyptischer, griechischer, römischer und Renaissance-Kunstgegenstände, Antiquitäten in Bronze, Silber, Gold, Elfenbein, Glas und Stein,* welche in der Mitte dieses Jahrhunderts von Mr. *W. H. Forman* angelegt worden war und ein in seiner Art einziges Museum im Schloss Callaly bildete. Für Kenner und Liebhaber von Altertümern bot das Museum eine Stelle zu Forschungen und vergleichenden Studien, wie sie in einer Privatkollektion wohl sonst kaum aufzufinden war. — Am ersten Tage erzielten 150 Nummern 90002 M., eine Summe, die hoch zu nennen ist, weil es sich meist um Gegenstände kleinster Abmessung handelt. Die Waffen aus der Stein- und Bronzezeit können an dieser Stelle übergangen werden, ebenso die alten Glasgegenstände mit Ausnahme eines einzelnen Stückes. Dies ist ein Glaspartikel von nur einem (englischen) Zoll[1]) hoch, aus der frühsten christlichen Epoche, die aber ein sehr schön ausgeführtes Brustbild eines Jünglings, in Gold geätzt, zeigt, 330 M. (Leman). (Fortsetzung folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 3. 26. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EDUARD DOBBERT.

Als Frithjof Nansen vor einigen Tagen in Berlin einen Vortrag hielt, lehnte er die laute Bewunderung und die Popularität, die ihm zu teil geworden ist, ab, indem er sagte, man solle seine Leistungen nicht überschätzen, sondern ebenso sehr diejenigen feiern, welche in der Stille des Studierzimmers die Wissenschaft fördern. Ein Mann in diesem letzteren Sinne war Eduard Dobbert. Im grösseren Publikum ist sein Name wenig genannt worden, aber die Fachgenossen werden ihm immer ein dankbares Andenken bewahren für eine Reihe wertvoller Beitäge zum Ausbau der Kunstgeschichte. Viel zu früh ist er den zahlreichen persönlichen Freunden und Verehrern durch den Tod entrissen worden. Überblicken wir, um uns das Bild des Verstorbenen treu in das Gedächtnis einzuprägen, seinen einfachen Lebensgang und seine schriftstellerische Thätigkeit.

Eduard Dobbert wurde am 13/25. März 1839 in St. Petersburg als Sohn des Arztes, kaiserlichen Leibchirurgen James Dobbert, dessen Leben er 1868 nach Briefen und Aufzeichnungen beschrieben hat, geboren. Der Urgrossvater war aus Sachsen in Russland eingewandert. Nachdem Dobbert die deutsche Schule in St. Petersburg und Wiborg absolviert hatte, ging er zur Universität und studierte 1857—60 Geschichte in Dorpat, Jena, Berlin und Heidelberg. An der zuletzt genannten Universität wurde er zum Doktor promoviert mit einer Schrift »Über das Wesen und den Geschäftskreis der Missi dominici«. Dann wirkte er bis zum Jahre 1869 als Lehrer der Geschichte an verschiedenen Privatschulen St. Petersburgs. 1866 gab er eine Zeitschrift heraus unter dem Titel »St. Petersburger Wochenschrift«, welche sich zum Hauptziel setzte, die Kenntnis des Kulturlebens Russlands in Gegenwart und Vergangenheit einem deutschen Leserkreise zu vermitteln. — Allmählich aber hatte sich sein Hauptinteresse der Kunstgeschichte zugewendet, er beschloss, sich ganz diesem Fach zu widmen und nach Deutschland überzusiedeln. Nachdem er in den Kunstsammlungen Petersburgs, der Ermitage, den Sammlungen der kaiserlichen Akademie der Künste u. s. w. Studien gemacht hatte, unternahm er im Sommer 1869 eine Reise nach Nowgorod, Moskau, Kiew, Odessa, um die Denkmäler byzantinischer und russischer Kunst zu studieren und liess sich sodann in München nieder, wo er 1869/70 in den Kunstsammlungen und der an mittelalterlichen Bilderhandschriften so reichen Bibliothek Studien machte, sowie auch kunstgeschichtliche Vorlesungen bei Brunn und Messmer hörte. Einen darauffolgenden neunmonatlichen Aufenthalt in St. Petersburg widmete er hauptsächlich dem Studium der byzantinischen und russischen Kunst in dem Christlichen Museum und den übrigen Sammlungen der Akademie der Künste, in der öffentlichen Bibliothek und deren Handschriftensammlung, in der Ermitage und in den Kirchen. Um seinen Gesichtskreis noch mehr zu erweitern, verbrachte er in den Jahren 1871—72 neun Monate in Italien, immer hauptsächlich die mittelalterliche Kunst verfolgend. Im Frühjahr 1873 habilitierte er sich an der Münchener Universität als Privatdozent, wurde aber, noch ehe er seine Vorlesungen begonnen hatte, als Professor der Kunstgeschichte an die Kgl. Akademie der Künste und an die Bau- und Gewerbeakademie, die spätere technische Hochschule zu Berlin berufen als Nachfolger von Friedrich Eggers. Diese beiden Ämter hat er mit hingebendem Eifer bis zu seinem Tode verwaltet. Von 1874—77 las er auch an der Berliner Kunstschule über Kunstgeschichte. Die Bibliothek der Akademie wurde seiner Leitung unterstellt, und er erwarb sich ein grosses Verdienst durch die Abfassung eines vortrefflichen Katalogs. Mannigfache Ehrenämter wurden ihm im Lauf der Jahre übertragen und immer war er bereit, seine Arbeitskraft in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen. Vom Januar 1879 an war er stellvertretendes Mitglied des Sachverständigenausschusses für die Kupferstichsammlung und für die Sammlungen von Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance an den kgl. Museen. Am 1. Oktober wurde er als lebenslängliches Mitglied in den Senat der Akademie der Künste berufen. Auch dem kaiserlich deutschen

archäologischen Institut und zwei russischen gelehrten Gesellschaften gehörte er als erwähltes Mitglied an. 1884—85 und 1893—94 war er Vorsteher der Architekturabteilung, 1885—86 Rektor und 1886—87 Prorektor, seit 1889 Senator der Technischen Hochschule. Die Ferien benutzte er häufig zu Studienreisen, je einmal war er in Italien, England und Frankreich, öftere Reisen machte er durch Deutschland und Russland.

Das Hauptforschungsgebiet Dobbert's war das frühere Mittelalter, und zwar hat er da, beeinflusst durch seine anfängliche staatliche Zugehörigkeit zu Russland und seine eingehende Kenntnis der dortigen Kunstdenkmäler, sich besonders der byzantinischen Kunst und der sogenannten byzantinischen Frage, d. h. der Frage nach der Entstehung der byzantinischen Kunst und nach der Beeinflussung des Abendlandes durch sie, zugewendet. Sehr zu statten kam ihm seine völlige Beherrschung der russischen Sprache. Seine früheste kunstgeschichtliche Abhandlung betraf die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst« und wurde in A. von Jahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 1871 veröffentlicht. Die Forschungen über die Ikonographie des Abendmahls hat er dann später erweitert und während des letzten Jahrzehnts seines Lebens eine leider nicht zum Abschluss gediehene Folge von Aufsätzen über »Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts« im »Repertorium für Kunstwissenschaft« erscheinen lassen. Es ist dieses vielleicht die gründlichste und umfassendste Ikonographie, welche wir besitzen. Eine ungeheuere Fülle von Material ist hier in knapper Form verarbeitet worden. Von den versteckten Hindeutungen der altchristlichen Künstler bis tief ins 5. Jahrhundert geht er aus, verfolgt dann einerseits die historische, andererseits die rituelle Darstellung des Abendmahls, wobei für die byzantinische Kunst mit dem Bilderstreit des 8. Jahrhunderts ein grösserer Abschnitt gemacht wird. Die Darstellung in Miniaturen an Kirchen-Gerät und -Kleidung, in Wandmalereien und Mosaiken, an Ikonostasen und auf Tafelbildern werden in Betracht gezogen. Die Verfolgung der Abendmahlsdarstellungen in der abendländischen Kunst ist bedauerlicherweise nur Fragment geblieben. Gewöhnlich werden dergleichen ikonographische Studien nur von Anfängern betrieben, Dobbert's Arbeit aber zeigt, wie viele wichtige Fragen ein reifer Gelehrter damit streifen kann. — Nachdem Dobbert im Jahre 1871 Stockbauer's »Kunstgeschichte des Kreuzes« in der vorliegenden Zeitschrift besprochen hatte, wies er in einem Aufsatz »Zur Entstehungsgeschichte des Kruzifixes« im ersten Jahrgang des »Jahrbuches der Kgl. preussischen Kunstsammlungen« (1880) auf die seitdem ihrer Inkunabelstellung nicht entsetzten beiden ältesten Kreuzigungsbilder an der Holzthür von Santa Sabina zu Rom und auf einer Elfenbeintafel des britischen Museums hin. Dobbert liebte es, seine Bücherbesprechungen zu selbständigen Aufsätzen auszuspinnen, so hat er seine Ansichten über frühe Miniaturen und frühe Elfenbeinskulpturen in Besprechungen im »Repertorium für Kunstwissenschaft« 1882, 85 und 97 und in den »Göttingischen Gelehrten-Anzeigen« 1890 niedergelegt. — Zur Erörterung der byzantinischen Frage an einem besonderen Beispiel gab ihm der Aufsatz von F. X. Kraus im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen 1893 über »Die Wandgemälde in Sant' Angelo in Formis« Anlass. Er erwiderte darauf mit einem gleichbetitelten Aufsatz im nächsten Jahrgang derselben Zeitschrift. Während Kraus nur bei dem Weltgericht an der Westwand und bei dem Rex gloriae in der Hauptapsis starke byzantinische Einflüsse zugegeben hatte, die historischen Darstellungen aber für fast gänzlich abendländisch erklärt hatte, behauptete Dobbert, dass wir es auch bei den letzteren ikonographisch mit wesentlich byzantinischen Kompositionen zu thun haben, und dass auch für die Kopftypen, Geberden, Stellungen und Bewegungen, die Kleidung, die Bauwerke und die malerische Technik zahlreiche Analogien in der byzantinischen Kunst vorhanden wären. — Die Lösung der byzantinischen Frage hat nach Dobbert damit zu beginnen, dass man den Abweichungen der oströmischen von der weströmischen Kunst in ihren frühesten Anfängen beizukommen sucht und das allmähliche Zunehmen dieser Bewegung bis zu dem Zeitpunkt verfolgt, wo in der fertigen byzantinischen Kunst etwas von der abendländischen ganz verschiedenes dasteht. Die früheren ravennatischen Mosaiken bis zum Anfang des 6. Jahrhunderts und die dem letzereren angehörenden, von Smirnoff auf Cypern neu entdeckten Mosaiken zeigen die oströmische Kunst noch im Werden. Er sieht also in der ravennatischen Kunst eine Vorstufe der byzantinischen, eine Ansicht, welche hoffentlich durch neue Entdeckungen wie jene cyprischen noch mehr bestätigt werden wird. Für die spätere abendländische Kunst deutet Dobbert dann an, dass der byzantinische Einfluss lokal, zeitlich und in Betreff der einzelnen Kunstzweige verschieden gewesen ist, was der Verfasser dieses Aufsatzes für die itelienische Monumentalmalerei ausführlich als richtig erweisen konnte. Über die Beziehungen des Nordens zur byzantinischen Kunst während des 13. Jahrhunderts hat Dobbert noch im vorigen Jahre wichtige Aufschlüsse gegeben in seinem im Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen veröffentlichten Aufsatz über »Das Evangeliar im Rathause zu Goslar«; und in einem Aufsatze des Repertoriums von demselben Jahre bei der Besprechung der letzten Publikationen von F. X. Kraus und Redin hat er noch einmal die wichtigsten Fragen in der Kunstgeschichte des früheren Mittelalters erörtert.

Auf dem Gebiete des späteren italienischen Mittelalters hat Dobbert das entscheidende Wort gesprochen in der Frage nach der künstlerischen Herkunft des Niccolò Pisano und zwar schon in seiner Habilitationsschrift vom Jahre 1873 »Über den Stil Niccolò Pisano's und dessen Ursprung«. Er trat der süditalienischen Hypothese entgegen und wies nach, dass Niccolo's Kunst lediglich aus den in Toskana gegebenen Prämissen zu erklären ist. Mit dem »Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa« hat er sich in einem Artikel des »Repertoriums« vom Jahre 1881, mit »Duccio's Bild: Die Geburt Christi in der Kgl.

Gemäldegalerie zu Berlin« im »Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen« vom Jahre 1885 beschäftigt, über die mittelalterlichen Kunstwerke in Assisi hat er gehandelt bei der Besprechung von Thode's Buch über Franz von Assisi in den »Göttingischen Gelehrten Anzeigen« 1887. Monographien über die Pisani, Giotto, die sienesische Malerschule, Andrea Orcagna, Fra Giovanni Angelico hat er in dem Dohme'schen Sammelwerk »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit« veröffentlicht. Gemeinsam mit Schnaase und nach dessen Tode allein hat er die zweite Auflage des 5. Bandes der Geschichte der bildenden Künste, enthaltend »Das Mittelalter Italiens und die Grenzgebiete der abendländischen Kunst« bearbeitet. — Zur Geschichte der italienischen Renaissance hat er einen Aufsatz »Ist der Knabe auf dem Delphin ein Werk von Raphael's Hand?« in der »Russischen Revue« beigetragen.

Dobbert's Gelegenheitsreden sind teils besonders, teils in der Nationalzeitung erschienen. Die wichtigsten sind: »Die monumentale Darstellung der Reformation durch Rietschel und Kaulbach« 1869; »Das Wiederaufleben des griechischen Kunstgeistes« (zum Schinkelfest) 1876; »Chr. D. Rauch« 1877; »Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand« 1886; »Gottfried Schadow« 1887 (im Jahre vorher war Dobbert's Text zu den Handzeichnungen von Gottfried Schadow, herausgegeben von der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin, erschienen); »Der Kunstunterricht in alter Zeit« 1897. — Mit russischer Kunst beschäftigen sich die Schriften: »Karl Brülow, eine Skizze aus der russischen Kunstgeschichte« in der »Nordischen Presse«, St. Petersburg 1871; »Alexander Iwanow« in der »Nationalzeitung« 1881; eine Anzahl von Artikeln über russische Künstler in dem »Allgemeinen Künstlerlexikon«, herausgegeben von Julius Meyer. — Anderen Gebieten gehören an: »Dramaturgische Versuche«, St. Petersburg 1865, und »Bauakademie, Gewerbeakademie und Technische Hochschule zu Berlin«, Festschrift der Kgl. Technischen Hochschule, Berlin 1884.

Ein Herzleiden zwang Dobbert im Sommer vorigen Jahres einen halbjährigen Urlaub zu nehmen, den er in Bad Nauheim, im Schwarzwald und am Genfer See verlebte. Anscheinend bedeutend gebessert kehrte er im Frühling dieses Jahres nach Berlin zurück und nahm seine Lehrthätigkeit in beschränktem Umfang wieder auf. Während der Herbstferien suchte er Nauheim abermals auf und ging von dort voller neuer Lebenshoffnung nach Gersau am Vierwaldstädter See, wo ein Gehirnschlag in der Nacht zum 30. September seinem Leben ein plötzliches und schmerzloses Ende bereitete. Was an ihm Sterbliches war, ist am Ufer jenes Alpensees bestattet worden, auf seinen geistigen Errungenschaften aber wird die Wissenschaft dankbar weiterbauen, was er als akademischer Lehrer geleistet hat, wird in der Erinnerung seiner Schüler fortleben, seinem vornehmen, durch und durch wahren, milden und gütigen Charakter werden alle, die das Glück hatten ihm näher zu stehen, ein warmes Andenken bewahren. *M. G. Z.*

BÜCHERSCHAU

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde in den Königlichen Museen zu Berlin. Vierte Auflage, Berlin, W. Spemann, 1898.

Von dem Beschreibenden Verzeichnis der Gemälde in den Königlichen Museen zu Berlin ist eine neue, vierte Auflage erschienen, die eine gründliche Umarbeitung der 1891 herausgegebenen letzten Auflage bildet. Als Grundlage ist die bewährte Form des früheren Kataloges beibehalten worden, aber die neueren Forschungen der letzten sieben Jahre galt es zu berücksichtigen, und dass dieses mit Sorgfalt und gewissenhaftem Abwägen des Für und Wider geschehen ist, dafür bürgt uns die vortreffliche Leitung der Berliner Galerie, deren Kataloge von jeher mustergültig gewesen sind und vielen anderen Museen geradezu als Vorbilder gedient haben. Dr. *Max J. Friedländer* und Dr. *Hans Mackowsky* haben sich der mühevollen Arbeit der Umarbeitung des Textes, soweit sie nötig war, mit grosser Umsicht und Sachkenntnis unterzogen. Selbstverständlich sind die Neuerwerbungen und die aus dem Vorrat wieder in die Räume der Galerie gelangten Bilder eingefügt worden, ebenso auch die ausgestellten hervorragendsten Stücke der Miniaturensammlung, die der Galerie vor einigen Jahren aus dem Kupferstichkabinett überwiesen wurden. Als dankenswerte Neuerung ist es zu begrüssen, dass dem Katalog zum erstenmale ein Verzeichnis aller der Bilder beigefügt worden ist, die sich im Vorrat befinden oder leihweise an Provinzialmuseen, Kirchen u. s. w. abgegeben worden sind. Sehr angenehm ist es auch, dass die Nachbildungen der Künstlerbezeichnungen wieder in den beschreibenden Text selbst eingestellt worden sind. Es erleichtert die wissenschaftliche Benutzung in hohem Grade und beseitigt das lästige Aufsuchen der Signaturen aus der Menge gleichartiger Zeichen, die früher, der Raumersparnis wegen auf den letzten Seiten vereinigt, sich zusammendrängten. In der illustrierten Ausgabe des Kataloges sind die Lichtdrucke von 60 auf 70 erhöht worden, trotzdem konnte der Preis von 12 auf 10 M. herabgesetzt werden, während die gewöhnliche Ausgabe ohne Abbildungen nur 1 M. kostet. *U. TH.*

Nyt Dansk Kunstnerlexikon. Von *Philip Weilbach.* Kopenhagen, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Sohn), 1897. 2 Bände.

In unserer an neuen brauchbaren Künstlerverzeichnissen so armen Zeit ist das Neuerscheinen des Weilbach'schen Lexikons — 1877—78 erschien desselben Verfassers Dansk Kunstnerlexikon — mit Freuden zu begrüssen, wenn es auch nur speziell Dänemark behandelt, das in künstlerischer Beziehung hinter den meisten Staaten Europas zurücksteht. Der bei weitem grösste Teil der beiden Bände enthält die inländischen Künstler, ein kleiner Anhang ist den fremden in Dänemark thätigen Künstlern gewidmet, beide Abteilungen berücksichtigen die Zeit bis zum Jahre 1894. Die einzelnen Artikel enthalten eine kurze Biographie des betreffenden Künstlers und am Schlusse die wichtigste Litteratur, auf ein Verzeichnis der Werke ist verständigerweise verzichtet worden. Diese Beschränkung ermöglicht es, das umfangreiche Material in knapper und übersichtlicher Form anzuordnen und das Lexikon handlich und brauchbar zu gestalten. *U. TH.*

F. Adler, *Mittelalterliche Backsteinbauwerke des Preussischen Staates.* Lieferung 11 und 12 (Schluss). Wilhelm Ernst & Sohn.

Mit den vorliegenden beiden Lieferungen schliesst Adler nach etwa 30jähriger Pause ein Werk ab, das in muster-

gültiger Weise ein eigenartiges Sondergebiet deutscher Baukunst erschlossen und verarbeitet hat. Die mittelalterliche Backsteinkunst der Mark Brandenburg ist eine Kunstform, die auf kargem Boden, unter stets wechselnden und drohenden äusseren Verhältnissen eine seltene Geschlossenheit und oftmals eine strenge Grossartigkeit in ihren Schöpfungen entwickelt hat. Aus dem Zwange des Materials heraus sind diese Werke in zähem Fleisse der Kunst abgerungen und die unverrückbaren Formengesetze, die dabei gezeitigt wurden, sind deshalb der einzig gesunde Boden, auf den wir heute fussen können, wenn wir diese Kunstform wieder anwenden wollen. Das Adler'sche Werk ist neben seinem kunsthistorischen Wert berufen, dem würdelosen neuzeitlichen Backsteinbau die richtigen Wege zur Umkehr zu zeigen. Die beiden Lieferungen bringen ausser dem Text zum zweiten Bande, in dem eine Fülle sorgfältigen baugeschichtlichen Materials niedergelegt ist, zwanzig Tafeln der fein und sauber in Stahlstich ausgeführten Aufnahmen. Eine Reihe künstlerisch und historisch höchst interessanter Bauten, wie die Marienkirche in Arnswalde und Pfarrkirche sowie Rathaus zu Königsberg i. d. Neumark werden uns hier vorgeführt. In jeder Beziehung ist dabei mit derselben Gründlichkeit, wie das Werk begonnen, dieser Abschluss durchgeführt worden. *S.*

KUNSTBLÄTTER

Bruckmann's Pigmentdrucke der Gemäide-Galerie des Städel'schen Instituts in Frankfurt a. M. München 1899.

Auf die überaus reichhaltige Serie von Pigmentdrucken, welche der Kunstverlag von Bruckmann nach den Werken der Münchener Pinakothek hatte aufnehmen lassen, ist früher hier hingewiesen. Jetzt soll in dankenswerter Weise fast das gesammte Bildmaterial der Städel'schen Galerie in 591 Blättern publiziert werden. Wir können nur wiederholen, dass die Drucke hinreichend gross und vor allem klar und scharf genug sind, um auch auf Studienreisen als Vergleichsmaterial mitgenommen zu werden, wozu sie durch ihr Format, die Dauerhaftigkeit des Pigmentdrucks und die Billigkeit (1 Mk. pro Blatt) sich umsomehr eignen, als sie auch unaufgezogen sich nicht rollen. Ein weiterer Vorzug liegt in der kunstgeschichtlichen Korrektheit der Namengebung, der genauen Bezeichnung der Blätter. Der verdienstvolle Leiter der Städel'schen Galerie, Prof. Dr. Weitzsäcker, hat überdies ein kritisches Werk über den Besitz des ihm unterstellten Instituts in Aussicht gestellt. So wird dies Unternehmen dem Kunstforscher in jeder Beziehung wichtig und unentbehrlich werden. Aber die Aufnahmen sind so angenehm in ihrem bräunlichen Tone, ihrer malerischen Wirkung, dass sie auch dem weiteren Publikum gerade in Ansehung des geringen Preises hochwillkommen sein dürften. Sogar die moderne Kunst ist bis auf Hans Thoma herab berücksichtigt, dessen Taunuslandschaft in ihrer liebenswürdigen Feierlichkeit im Pigmentdruck sehr stimmungsvoll zur Geltung kommt. Seltene Meister, wie Franz Pforr und Joh. Dav. Passavant, werden bei der Gelegenheit publiziert und ihre trockenen, harten Schöpfungen erscheinen angenehm warm und tonig. Daneben natürlich Overbeck, Veit und Steinle, das schöne Frauenbildnis von Feuerbach, Rethel's David in der Löwengrube, Uhde's Christus zu Emmaus, Lenbach's Kaiserbildnis u. a. Die zur Zeit vorliegenden Drucke sind ausgezeichnet scharf und korrekt in den Tonwerten. Die weit überwiegende Zahl der Blätter giebt natürlich die Werke alter Meister. Besonders in der Wiedergabe gelungen sind z. B. van Eyk's Madonna mit dem Kinde, Bartolomeo da Venezia's so anziehendes weibliches Bildnis, Giorgione's Heiliger Mauritius, Holbein's Cornwall-Porträt, die Beweinung Christi vom Meister des Marientodes, Correggio's angefochtene Madonna mit Kind und Johannes u. a. m. Vieles, namentlich zahlreiche ältere Bilder von Meistern zweiten Ranges, dürfte hier zum erstenmale in geeigneter Weise publiziert sein. Sind einmal alle grösseren deutschen Galerien in dieser Weise von Bruckmann bearbeitet, dann wird auch das Monopol von Braun in Dornach glücklicher Weise gebrochen sein. Möge daher diese Arbeit schnellen und umfassenden Fortgang nehmen. *M. SCH.*

NEKROLOGE

Am 13. Juli d. J. starb zu Breslau der als Numismatiker in den einschlagenden Fachkreisen und darüber hinaus gekannte Weingrosskaufman *Georg Pniower.* Als vortrefflicher Kenner der Brandenburg-Preussischen und Schlesischen Medaille und Münze waren seine Sammlungen auf diesem Gebiet wohl einzig in ihrer Art zu nennen, sowohl an Reichtum, als an Auserlesenheit der Exemplare. Der Katalog seines 1894 veräusserten Brandenburg-Preussischen Medaillen- und Münzkabinetts dürfte den Sammlern ein Handbuch geworden sein. Die gleichfalls reiche und schöne Schlesiersammlung ist in den Besitz seiner Erben übergegangen, ebenso eine umfangreiche Kollektion antiker und moderner Kunstmedaillen. Diesem letzteren Kunstgebiet widmete der Verstorbene in späteren Jahren sein besonderes Interesse und suchte es mit feinsinnigem Verständnis durch Wort und Schrift zu fördern. Er war Mitglied der Verwaltungsdeputation für das Breslauer Kunstgewerbe-Museum.

DENKMÄLER

Bamberg. Am 8. Oktober fand die feierliche Einweihung des *Prinz-Regenten-Denkmals* statt. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Orlop-Stiftung für Veröffentlichungen des Kunstgewerbe-Museums. Durch letztwillige Verfügung des in Genf am 29. Juni 1895 verstorbenen Herrn Walter Eugen Alexander Orlop aus Halberstadt ist dem Kunstgewerbe-Museum in Berlin ein Kapital zugefallen, welches mit aufgelaufenen Zinsen z. Z. 186100 Mark beträgt. Mit demselben wird eine dauernde Stiftung errichtet, welche den Namen führt: »Orlop-Stiftung für Veröffentlichungen des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin«. Der Zweck der Stiftung ist die Veranstaltung von Veröffentlichungen aus dem Arbeitsgebiet des Kunstgewerbe-Museums, mit der Bestimmung, historische Kenntnisse oder vorbildliches Material zu verbreiten und durch vollendete Ausstattung der Bildung des Geschmackes zu dienen. Das Stiftungskapital ist zinsbar anzulegen und bis zur Höhe von 186100 M. unangreifbar. Die Einnahmen der Stiftung werden aus den Zinsen des Kapitals und aus dem Erlös verkaufter Veröffentlichungen bestehen. Der 186100 M. übersteigende Betrag des Kapitals und die Einnahmen sind für den Stiftungszweck verwendbar. Die Stiftung wird von einem Kuratorium verwaltet, welches aus dem General-Direktor der Kgl. Museen, den Direktoren des Kunstgewerbe-Museums und dem Justitiar und Verwaltungsrat der Kgl. Museen besteht. Der General-Direktor kann nach Bedürfnis zwei Mitglieder des Beirats des Kunstgewerbe-Museums zu den Beratungen zuziehen, welche in diesem Falle volles Stimmrecht haben. In den Sitzungen des Kuratoriums führt der General-Direktor den Vorsitz; bei Stimmengleichheit giebt seine Stimme den Ausschlag.

In dringenden Fällen ist schriftliche Abstimmung mittels Umlaufschreibens zulässig. Nach aussen wird die Stiftung durch den General-Direktor vertreten. Das Kuratorium beschliesst über die Verwendung der Stiftungsmittel. Als Kassa der Stiftung fungiert die Kasse der Kgl. Museen. Am Ende des Verwaltungsjahres unverwendet verbleibende Zinsen und andere Einnahmen können je nach Bestimmung des Kuratoriums entweder ins folgende Rechnungsjahr übertragen werden, oder, wenn eine bestimmte Verwendung nicht in Aussicht steht, wie das Kapital angelegt werden. Sollten die jetzt als Kunstgewerbe-Museum vereinigten Abteilungen in getrennte Verwaltungen übergehen, so bleibt die Stiftung bei der Sammlung und den mit ihr vereinigten Abteilungen. Der Stiftung ist unterm 29. August d. J. die Allerhöchste Genehmigung erteilt worden. -u-

Berlin. Die Kunsthandlung von *Fritz Gurlitt* ist gross in der Aufspürung vergessener oder bisher unbekannter Bilder unserer grossen Meister neuerer Zeit. Diesmal ist es vor allen der frühverstorbene, leider erst nach seinem Tode zu gebührender Anerkennung gelangte *Anselm Feuerbach,* dessen grosser Blick im Erfassen des Heroischen der Landschaft uns hier in zwei bisher unbekannten oder doch unbekannt gewordenen Gemälden von neuem wirkungsvoll zum Bewusstsein gebracht wird. — Ein frühes Selbstporträt *Lenbach's* — wohl aus dem Anfang der siebziger Jahre — weist schon alle Vorzüge der besten späteren Arbeiten des Meisters auf, während man zugleich mehr als sonst an Rembrandt erinnert wird. Vollendet zu nennen ist auch das Bildnis seiner Frau und besonders das leuchtend farbige »Kinderköpfchen«, während die Skizze zu einem Bismarckporträt aus dem Jahre 1878 etwas verunglückt ist. Auch *Leibl* ist mit älteren Arbeiten vertreten, die zwar schon den einfachen ruhigen Gesamtton der neueren haben, aber diese sonst nicht ganz erreichen. Überraschend ist eine flotte, technisch raffinierte höchst wirkungsvolle Skizze »Pagenstudie« *Piglhein's,* während das »Kinderköpfchen« allzu oblatenhaft erscheint. Höchst charakteristisch sind wieder die drei Gemälde von *Hans Thoma,* den man den deutschesten von allen unseren Malern nennen kann. Schlicht, innig und einfach ist seine Persönlichkeit, und voll erscheinen diese Eigenschaften stets in seinen Werken. In seiner hier ausgestellten »Dämmerung im Walde« und in dem »Der Tod und das Mädchen« kommen sie fast noch mehr als sonst zum Ausdruck; sie versetzen in jene Stimmung, die uns in den Kindertagen beschlich, wenn in der Schummerstunde Märchen erzählt wurden. — Die jüngst verstorbene *Rosa Bonheur* ist mit einem kleinen Tierstück, das immerhin interessant, und der neuerdings zu Ehren gekommene *Teutwart Schmittson* mit einem Aquarell »Scheuende Pferde« vertreten, das besonders durch die treffliche Zeichnung und die Bewegung der Gesamtkomposition zu rühmen ist. — *Friedrich von Schennis* bringt ein gutes Stück: »Römische Campagna« und ein anderes, nicht minder schönes »Erinnerung an Nemi«. Mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk dagegen ist es, was uns Ludwig von Hofmann in seinem dicht daneben hängenden grossen Bilde »Mänade« vorführt. Bei aller Virtuosität, die sich hier offenbart, ist und bleibt es besten Falles ein Dekorationstück und lässt im höchsten Grade bedauern, dass ein so tüchtiges Talent, wie das L. von Hofmann's, in der Sucht, sich originell zu zeigen, seine schöne Kraft an derartige nicht einmal sehr geschmackvolle Launen verschwendet. Erfreulicher ist »Armida«, das Brustbild eines mit einem roten Gewande bekleideten Weibes. — Mit bekannter Meisterschaft sind Uhde's »Alter Mann« und Stuck's »Griechisches Mädchen« gemalt. Thaulow's »Marine« fesselt durch eine ganz raffinierte Malweise, die wir freilich an ihm schon kennen, die aber in diesem Werke besonders wirkungsvoll erscheint; das ganze Bild ist fast nur lasiert. . Als tüchtiger Künstler tritt uns ein jüngerer »Dachauer«, *Hermann Linde,* ein geborener Lübecker, entgegen in seinem Bilde »Aus Dachau«. — Ein offenbar viel weniger bedeutender Freund hat sein Porträt gemalt. *M. v. Seydewitz,* der eine grössere Anzahl von Arbeiten zu einer Ausstellung im »*Kunstsalon Ribera*« vereinigt hat. Dies Porträt ist noch eins seiner besten Bilder; viel gutes lässt sich leider von den übrigen nicht sagen. Er lehnt sich in seinen Porträts durchweg an alle möglichen alten und älteren Meister an, ohne ihnen auch nur äusserlich einigermassen nahe zu kommen. Leidlich sind einzelne der übrigens etwas sehr zahlreichen Selbstbildnisse und ein paar weibliche Porträts, wie das der Mutter und der Frau des Künstlers und das eines Fräuleins von Stadler. Ganz unerträglich sind aber einzelne grosse Historien- und Märchenbilder. Überall ein erstrebter aber nicht erreichter »Galerieton«. Seydewitz hätte sich noch nicht mit einer so anspruchsvollen Ausstellung hervorwagen sollen; sehr viele seiner Arbeiten kommen einem wie mässige Kopieen mässiger Bilder vor. — Gut, ja sogar recht gut, sind zwei der Arbeiten von *Georg Burmester-Kiel,* »Mühlenteich« und »Blühendes Rapsfeld«. Im allgemeinen kann man nicht umhin, zu wünschen, dass es dem rührigen Inhaber der Kunsthandlung Ribera gelingen möge, für die nächsten Ausstellungen in seinen hübschen Räumen wieder tüchtigere Werke zur Verfügung zu haben. Einige ältere Werke von *Liebermann* und ein paar gute Plastiken können den Gesamteindruck einer gewissen Öde nicht verwischen. Doch sind von letzteren rühmend hervorzuheben die schon aus der vorjährigen grossen Berliner Kunstausstellung bekannte schöne Bronze von *Storck-München* »Versuchung« und die ausgezeichnete Holzfigur »Geigenspielerin« von *Lederer-Berlin,* sowie die sehr feine kleine Wachsarbeit von *Vernhes* »Madeleine«. *P. W.*

Berlin. Die dekorative Ausstattung der für die deutsche Kunst auf der Pariser Weltausstellung zur Verfügung stehenden Säle bildete den Gegenstand einer Beratung zwischen dem delegierten Hauptvorstand der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft und dem mit den Entwürfen für die Ausstattung betrauten Münchener Architekten Emanuel Seidl. Die von ihm vorgelegten Pläne wurden durchweg ohne Änderungen acceptiert. Leider liegt es nicht in der Macht des deutschen Reichskommissars Geheimrat Dr. Richter, zu erreichen, dass das Palais des Beaux-Arts in Paris bis zum Dezember d. J. fertig gestellt wird, und nur dann dürfte die Ausführung der umfangreichen Entwürfe sich ermöglichen lassen. Die Entscheidung über diesen Punkt liegt lediglich auf französischer Seite, wo übrigens nach den bisherigen Erfahrungen auf grösstes Entgegenkommen gerechnet werden darf. — Leider haben die Münchener Künstlergenossenschaft und die Münchener Secession eine weitere Schwierigkeit geschaffen, indem sie den zur Einlieferung der Anmeldungen festgesetzten Termin — Ende Juli — nicht, wie die übrigen Sammelstellen, Berlin, Dresden, Düsseldorf u. s. w. eingehalten, sondern erklärt haben, dass sie nicht vor Mitte November ihre Listen einsenden könnten. — Es ist nicht ausgeschlossen, dass durch diese Unregelmässigkeit Schwierigkeiten entstehen, die zwar in erster Linie die Münchener Künstlerschaft, bei ihrer grossen Bedeutung für das deutsche Kunstleben aber auch die Vertretung der deutschen Kunst im allgemeinen schädigen könnten. Dass eine derartige Möglichkeit vermieden wird, ist natürlich *dringend* zu wünschen! *P. W.*

VERMISCHTES

Venedig. Die Arbeiten im Dogenpalast sind neuerdings wieder mit grossem Eifer aufgenommen worden. Es soll

die ganze Reihe der Gemächer im ersten Stock der Cancelleria Ducale inferiore, der Milizia da Mar, der Avogaria und der sala de Censori, welche alle miteinander bis dahin unzugänglich waren, in den Bereich der Museums mit hineingezogen werden. Und zwar werden sich diese Räume dem Besucher ganz genau in dem Zustande präsentieren, in welchem man sie zu Anfang dieses Jahrhunderts sah. Nur die Möbel fehlen, statt dessen wurde hier ein Teil der Antiken aus dem Museo Archäologico untergebracht. Man kann hier besonders die Porträtkunst Venedigs im 17. und 18. Jahrhundert studieren, denn in der Cancelleria sind die Genossenschaftsbilder aufgehängt, alle die vornehmen Vertreter der Handwerkergilden, welche sich der Madonna empfehlen. In der Milizia sind die Wappen und Embleme der einzelnen Korporationen untergebracht und in der Avogaria sieht man die Porträts der Avogatori del Comune. Hier hat man jetzt aber auch die Auferstehung Christi von Tintoretto und die Pietà des Giovanni Bellini an ursprünglicher Stätte zu suchen, welche früher in der sala de' tre Capi hing. Ebenso wurde der Löwe von San Marco des Donato Veneziano wieder aus der Camera degli Scarlati entfernt, wo er sich neben dem Löwen des Carpaccio und des Jacobello allerdings besser ausnahm als zwischen all den Porträts perrückentragender Advokaten. Die vier ersten Gemächer sind fast vollendet, die sala de' Censori, welche jenseits der ponte de' Sospiri liegt, ist allein noch wieder herzustellen.

Ebenso denkt man auch über kurz oder lang die Armeria, welche im höchsten Stock des Palazzo Ducale liegt, dem Publikum wieder zu öffnen. Hier waren einst die Trophäen der Republik zu sehen, deren Trümmer heute im Arsenal und im Museo Correr zu suchen sind. Eine herrliche völlig unbekannte Büste des Dogen Venier von Alessandro Vittoria ist allein von all der Pracht zurückgeblieben. Bereits sind die Räume, die anfänglich als Gefängnisse vornehmer Personen gedient haben — eine Menge sgraffitti aus Quatro- und Cinquecento haben sich erhalten — vollständig restauriert, aber es ist fraglich, wann und ob Arsenal und Museo Civico ihre Schätze hergeben werden. Auch sonst ist mancherlei im Dogenpalast verändert und verbessert worden. Ein allerdings arg zerstörtes Fresco Tizian's-Thürlunette über dem Privateingang der Dogen- die Madonna darstellend zwischen zwei Putten wurde auf Leinwand übertragen im ersten Seitengemach des Skulpturenmuseums aufgehängt, das um die kleinen Gemächer vergrössert worden ist, welche sich bis dahin die Direktion vorbehalten hatte und wo u. A. die herrliche Anbetung der Könige des älteren Bonifazio hängt. Auch die Academia hat kürzlich einige nicht unbedeutende Erwerbungen gemacht. Tizian's Grablegung ist im Saal der Bonifazio aufgehängt, und ihren Platz im Zimmer der Bassano nimmt eine neuerworbene kolossale, flüchtig gearbeitete Geisselung Christi von Tintoretto ein, unter welcher Bernini's Büste des Cardinals Scipio Borghese Platz gefunden hat. Ein Altarbild Cima's aus einer Kirche in Friaul fand im Saal Bellini's Aufstellung, wo auch die anderen Werke Cima's zu finden sind. Es stellt die thronende Madonna zwischen zwei Heiligen dar, ist nicht gerade Cima's beste Leistung, wurde aber sehr sorgfältig restauriert, sodass die Farben in ihrem ursprünglichen Glanze wirken. Oben in der Lunette erscheint Christus zwischen Petrus und Paulus, tüchtige und sehr charakteristische Köpfe des Meisters von Conegliano. Die Administration des Museo Civico endlich hat soeben ein Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke herausgegeben, welches sich für die Gemäldesammlung als besonders brauchbar erweist, wenn man auch nicht allen Namengebungen im Einzelnen zuzustimmen vermag. Die Aufdeckung der allerdings meist dekorativen Frescomalereien im südlichen Querschiff der Frarikirche ist leider sistiert worden; das schöne Altarbild Bartolomeo Vivarini's vom Jahre 1482, die Madonna zwischen Heiligen, wurde bei dieser Gelegenheit aus schwindelnder Höhe entfernt und wird jetzt in der Sakristei Aufstellung finden, deren Altar schon die Madonna Bellini's ziert. *E. ST.*

Urbino. Mag man bedauern, dass die Kirchen und Klöster in den kleinen Städten Italiens nach und nach ihres besten Schmuckes beraubt werden, so ist doch die Tendenz des Unterrichtsministeriums zu preisen, die sich bestrebt zeigt, in öffentlichen Sammlungen an centralen Plätzen die oft dem Verfall preisgegebenen Kunstschätze zu bergen. So wird der herrliche Palast von Urbino demnächst um eine Anzahl köstlicher Perlen bereichert werden, die alle im sogenannten Apartamento delle Duchesse aufgestellt werden sollen. Einige Gemälde aus umliegenden Ortschaften sollen in die Stadt gebracht werden, so vor allem ein Gemälde Signorelli's. In Urbino selbst wird man zwei kleine, mit grösster Sorgfalt ausgeführte Bilder Signorelli's, jetzt ganz hoch und ungünstig in S. Spirito aufgehängt, in den Palazzo Ducale schaffen. Die Tafelgemälde sind gut erhalten und stellen die Beweinung Christi und die Ausgiessung des hl. Geistes dar. In sehr beklagenswertem Zustande befindet sich dagegen der hl. Sebastian des Giovanni Santi in der gleichnamigen Kirche, welchen die Geistlichkeit gegen eine Kopie gleichfalls der Pinakothek überlassen wird. Was in Urbino in nächster Zeit zur That werden soll, ist anderwärts bereits geschehen. So befindet sich z. B. ein 1458 bezeichnetes Werk des Niccolò da Foligno — eine thronende Madonna von den Hl. Franz und Bernardin verehrt — schon seit mehr als drei Jahren in der Pinakothek von Perugia allerdings zwischen allerhand Gerümpel im ersten Saal an einem Platz, wo man ein so kostbares und verhältnismässig wohlerhaltenes Werk der frühumbrischen Schule gewiss nicht suchen würde. Es stammt aus San Francesco in Deruta, wo es das Register des Cicerone noch verzeichnet. *E. ST.*

† In der *Festschrift* für *Otto Benndorf* findet sich ein interessanter Beitrag *Henry Thode's*, auf den wir hierdurch aufmerksam machen wollen, da er sich in einer archäologischen Publikation verbirgt, die vielleicht manchem Kunsthistoriker und Freund der italienischen Renaissancekunst unbekannt bleibt. Der Artikel betitelt sich »*Andrea Castagno in Venedig*«. Thode erkennt in einem Mosaik, den Tod der Maria darstellend, in der Cappella dei Mascoli in San Marco in Venedig eine so nahe Verwandtschaft mit Castagno, dass nur dieser den Karton geschaffen haben kann und folgert, dass der Meister vor 1450 in Venedig gewesen ist, vielleicht schon in den dreissiger Jahren. Durch ihn sei Mantegna in hervorragender Weise beeinflusst worden. Als Beweis dient ihm Mantegna's »Tod der Maria« in Madrid, in dem sich Einzelheiten finden, die dem Werke Castagno's in Venedig entlehnt sind. »Durch Andrea Castagno's Vermittlung ward Mantegna der Erbe Masaccio's!«

London. Der »*Kensington-Palast*«, dessen vollständige Neudekoration vor etwa Jahresfrist[1]) eingeleitet worden war, ist nunmehr fertiggestellt. Ausserdem sind die Räume mit Gemälden, Bildwerken, Kupferstichen sowie Kunstwerken aller Art versehen worden, die fortan dem Publikum zur unentgeltlichen Besichtigung zugänglich stehen. Da in dem Palast die Königin Victoria geboren wurde, so erklärt sich das grosse Interesse, welches gerade in den breitesten Schichten der englischen Bevölkerung vorhanden ist, und das sich in einem sehr regen Besuch ausspricht. Es besteht die Absicht, mehr und mehr den Palast zu einem Museum zu gestalten und sich auswachsen zu lassen, das die Epoche der Regierungszeit der Königin darstellt. Dies

1) Siehe Kunstchronik No. 3, 1897/98.

wird um so leichter geschehen können, da sich bereits viele Kunstobjekte hier befinden, die sowohl an die Königin persönlich, oder in ihrer Eigenschaft als Regentin erinnern. Der Kensington-Palast wurde 1689 von Wren hergestellt, der überhaupt dem ganzen modernen London seinen baulichen Charakter aufdrückte. Bewohnt wurde alsdann das Schloss von Wilhelm III., dem Oranier, und seiner Gemahlin Marie, der Königin Anna, Georg I., Georg II. und König Georg III. Hier spielte sich die bekannte Scene zwischen der Königin Anna und der Herzogin von Marlborough ab. In dem langen Saale, der die Bildergalerie im eigentlichen Sinne enthält, finden wir namentlich viele Porträts. Die besseren darunter sind von der Hand Kneller's, Vanloo's, Jan Wyck's, von Drouais, Rigaud, Santerre, Mignard, Lampi, Anton Graff, Antoine Pesne und Charles Le Brun. In andern Gemächern sind Gemälde vorhanden von West, Beechy, Hoppner, Angelica Kauffmann. Wilkie, Huggins, Hayter u. a. In mehreren Zimmern sind Kupferstiche aufgehängt, welche die Königin in allen Lebensaltern repräsentieren, oder Episoden aus ihrer Regierungszeit und die Porträts der bedeutendsten Staatsmänner der Epoche darstellen. Von den Spielsachen und Schulbüchern, sowie von den ersten Anfängen des Zeichenunterrichts bis zu selbständig ausgeführten Entwürfen der Königin, finden wir alles vertreten, was in ihrem Leben irgendwie Bedeutung gehabt. Bedauerlich ist es, dass gerade die Gemälde, die ihre Vermählung, Krönung und ihre verschiedenen Jubiläumsfeierlichkeiten zur Anschauung bringen, nicht als erstklassige bezeichnet werden können. Ein von E. Law verfasster illustrierterKatalog »Kensington-Palace«, publiziert durch G. Bell & Sons, London 1899, giebt ausführlichere Auskunft zur Sache. C. Law ist der Herausgeber eines ähnlichen Katalogs über den »Hampton-Court-Palace« und des neueren Werks »Van Dyk's Pictures at Windsor-Castle«, gleichfalls von der Firma Bell & Sons verlegt. ⚓

Berlin. Die zur Krönung des Hauptportals am neuen Dom bestimmte 5,30 Meter hohe Figur des lehrenden Christus von *F. Schaper* ist in der Werkstatt von Martin & Piltzing zu Berlin mit bewährter Meisterschaft in Kupfertreibarbeit ausgeführt worden und wird demnächst an ihrem Bestimmungsort aufgestellt werden. Die durch den Schlag des Hammers hervorgebrachten kleinen Unebenheiten verleihen der Arbeit eine ganz besondere Frische. Der Heiland ist im ganzen kräftiger, männlicher, selbstbewusster aufgefasst, als das bei den meisten bisherigen Darstellungen der Fall war. *P. W.*

VOM KUNSTMARKT

Köln. Am 6. und 7. November versteigert J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) das Antiken-Kabinett des Reg.-Baumeisters *W. Forst* in Köln. Dasselbe enthält 542 Nummern ägyptischer, griechischer, römischer, keltischer und fränkischer Altertümer. — Daran schliessen sich vom 8. bis 18. November die bedeutenden reichhaltigen Münzsammlungen der Herrn H. Lempertz' sen.-Köln, E. Blass-Köln, Pet. Fuchs-Liblar, Majerus-Marburg; es kommen antike Münzen, Thaler, Medaillen, Münzstempel, Siegelstampfen, Wachssiegel, numismatische Werke, Münzschränkchen u. s. w. zur Versteigerung. Kataloge beider Versteigerungen versendet genannte Handlung gegen Portovergütung gratis.

London. (Fortsetzg.) Die alten griechischen, etruskischen und römischen Bronzen erreichten namentlich hohe Preise; so wurde z. B. ein Reiter, allerdings eins der interessantesten und wichtigsten Werke aus dem Jahre 600 v. Chr., mit 5300 M. bezahlt (Hakkay). Diese Gruppe und ein defektes Pendant wurde in einem Grabe in Grumentum in Lucania gefunden. Beide Objekte befanden sich früher in der Fejervary-Pulsky-Kollektion. Eine Aphrodite in ionischem Chiton, lange Ohrringe, vorzüglich erhalten, 4300 M. (Ready). Eine Aphrodite in schön graviertem dorischen Chiton, 4200 M. (Ready). Ein von Aphrodite gehaltener Spiegel, dessen Rückseite eine geflügelte Gorgone darstellt, 3000 M. (F. Murray). Poseidon, eine kräftige nackte Figur, intakt, vorzügliche Bronze, 7000 M. (Murray). Venus Pudica, 2100 M. (Rollin). Eros, vorwärtsspringend dargestellt, die Augen in Silber eingelegt, defekt, 9500 M. (Murray). Ein dreiarmiger Kandelaber, dessen Basis ein junger Satyr bildet, ein ausgezeichnetes und typisches Beispiel griechischer Bronzearbeit aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., 2600 M. (Rollin). Der Kopf des jungen Tiberius, wahrscheinlich von eine Statue stammend, 2700 M. (Rollin). — Der Erlös des zweiten Auktiontages betrug 48834 M. Eine Vase mit Malerei, Herakles führt den kretischen Stier, von Andokites, 2000 M. (Ready). Eine Büste des Antinous, römische Bronze, vorzüglich erhalten und schöne Patina, 3000 M. (Murray). Eine Statuette des ägyptischen Horus, in Steatit, 600 M. Eine Katze mit goldenen Ohrringen und Augen, eine Bronze aus dem Beginn der Ptolemäer-Epoche, 1060 M. (Murray). — Der dritte Tag brachte eine Einnahme von 58769 M. Das British-Museum erwarb für 4000 M. eine prachtvolle, im attischen Stil dekorierte Vase, auf der die Amazonenschlacht dargestellt ist. Dies Objekt wurde 1830 in Agrigentum gefunden. Der Grundton der Vase ist schwarz, die figürliche Zeichnung rot. Eine andere Vase in Rot mit schwarzer Zeichnung, ein Jüngling einen Pfeil probierend, aus der Schule des Epiktet herrührend, 1620 M. (Ready). Eine Amphora mit einem Athleten, 1760 M. Eine grüne Steinscarabäe mit gravierter Goldplatte, 920 M. (Rollin). Eine Statuette des Hippokrates, römisch-ägyptisch, 2000 M. (F. Murray). Eine Brosche, Gold, Cinquecento, eine Meergottheit mit Dreizack darstellend, 2600 M. (Murray). — Durch den vierten Auktionstag wurde der Gesamterlös für die erste Abteilung der aufgelösten Sammlung auf 447795 M. gebracht. Die interessantesten Objekte und die dafür gezahlten Preise waren folgende: Ein Paar eiserne Sporen, teilweise mit Silber plattiert, der Rand translucentes Email auf Gold, und Nielli-Medaillons, 50400 M. (Brauer). Eine Pickelhaube, italienisch, 16. Jahrhundert, in Gold damasceniert, klassische Sujets darstellend, 28000 M. (Currie). Eine Bronze, Mörser, italienisch, 16. Jahrhundert, Jagdscenen in Relief, 19000 M. (Harding). Ein silberner Becher in Form einer Tulpe, reiche Niello-Arbeit, 16. Jahrhundert, ein Werk, das ein Augsburger Meister ersten Ranges angefertigt haben muss, 22000 M. (Harding). Eine Camee aus der Renaissance-Epoche, biblisches Stujet, 3080 M. Ein kleiner, silbervergoldeter Becher mit Deckel, schöne Augsburger Arbeit, Arabesken und Masken in Relief, etwa 1550, erzielte 8000 M. (Salting). Der sogenannte Becher von St. Goar, der früher dieser Stadt gehörte und dann in die Sammlung von Lord Londesborough kam, 3200 M. (Rollin). Ein Dolch mit einer geschnitzten Elfenbeinscheide, 16. Jahrhundert, französische Arbeit, 8200 M. (Wertheimer). Eine eiserne Thür, 10 Zoll hoch, bildliche Darstellungen aus der biblischen Geschichte, 1480, französisch, 10400 M. (Harding). Fast sämtliche Gegenstände von Bedeutung, so z. B. die oben genannten Sporen, die dem König Mathias Corvinus von Ungarn gehört haben sollen, wurden von Agenten englischer oder auswärtiger Museen angekauft. Die englischen und amerikanischen Museen waren sämtlich vertreten. ⚓

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 4. 2. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WILHELM MÜLLER-SCHÖNEFELD.

Der frische jugendliche Zug, der seit langem auch durch das Berliner Kunstleben geht, macht sich, was freilich nicht ausbleiben konnte, seit einigen Jahren auch in unserem Kunsthandel, im Wesen unserer sogenannten »Kunstsalons«, bemerkbar. Das Verdienst, das zum allgemeinen Bewusstsein gebracht, diesem Zuge gedeihlicher Entwickelung zuerst energisch Vorschub geleistet zu haben, gebührt in erster Linie der jungen Handlung von Keller & Reiner. Von Anfang ihres Bestehens an ist es kaum vorgekommen, dass man ihre nicht nur auf Eleganz, sondern fast noch mehr auf Gemütlichkeit und Behaglichkeit zugeschnittenen Ausstellungsräume verliess, ohne etwas Interessantes, auch den Gegner fesselndes, gesehen zu haben.

Das ist denn auch bei ihrer diesjährigen ersten Herbstausstellung der Fall, und zwar ist es von den drei Sammelausstellungen, die uns geboten werden, die des jungen Berliner Malers Wilhelm Müller-Schönefeld, welche die grösste Beachtung verdient. — Es offenbart sich hier ein durch fleissigstes Studium entwickeltes, in ernster Arbeit erstarktes grosses Talent, das die besten Hoffnungen erweckt und schöne Erwartungen rechtfertigen dürfte, für den Fall, dass es dem Künstler gelingt, sich von äusserlichen Beeinflussungen so weit frei zu machen, dass sie gegenüber seiner eigenen Persönlichkeit mehr und mehr zurücktreten. Ganz sicher ist diese so bedeutend, so voll ursprünglicher Kraft, dass der Maler jeglicher Anempfindung, die so leicht in folge redlichen Studiums der grossen Meister erscheint, energisch und bewusst aus dem Wege gehen sollte. Erst der wird ganz Vollwertiges schaffen, der sich selbst gefunden hat und nur sich selbst giebt, vorausgesetzt natürlich, dass er etwas zu geben hat. Und das, wie gesagt, ist hier der Fall.

Einzelne Bilder, die jene Vorbedingung aller Meisterschaft erfüllen, beweisen es zur Genüge. Vor allem ein grosses Porträt, Bildnis der Frau St., zu dem der Bildhauer Stichling übrigens einen sehr geschmackvollen Rahmen entworfen hat. Die Gestalt der jungen anmutigen Frau, umschmiegt von einem prächtig-schlichten, gelben, schwarz gestreiften Seidenkleid, das sich trotzdem es virtuos gemalt ist, keineswegs, wie sonst so häufig bei Porträts, aufdrängt, scheint aus den dunklen Blumen, mit denen der Saum des Gewandes durchwirkt ist, in schlanken Linien förmlich emporzuwachsen; — vollbeleuchtet, die Aufmerksamkeit des Beschauers vor allem festhaltend, tritt der Kopf mit den träumerischen Augen und der schlanke, feingeformte Hals hervor. Hier zeigt sich eine Auffassung, eine eingehende künstlerische Vertiefung in das Darzustellende, die das einfache Bildnis zu einem hohen Genuss gewährenden Kunstwerk erhebt; nichts Kleinliches, Nebensächliches stört uns, einfach und gross ist alles, so sehr, dass der reizvolle Gegenstand vollständig verschwindet gegenüber der ruhigen Freude an dem Bilde selbst. — Wer ein solches Werk schaffen kann, der ist nicht nur ein bedeutender Porträtmaler, sondern, was mehr ist, ein bedeutender Künstler!

Wäre Müller-Schönefeld das nicht, so wäre ihm auch nicht ein Werk gelungen, das, so ganz anders geartet es ist, doch fast das gleiche Lob verdient, das grosse Gemälde, das er »Sehnende Weise« betitelt. Ein Jüngling sitzt auf blumigem Rasen, die Flöte blasend, während hinter ihm an den schlanken Stamm eines Baumes gelehnt, ein junges nacktes Weib steht, das seiner Weise voll hingegeben lauscht. Wie wundervoll sind zunächst die beiden Akte gezeichnet! Da ist kein durch geniale Nachlässigkeit vertuschter Mangel an Können, da ist alles klar und durchstudiert, und doch so durchaus malerisch, dass man die Meisterschaft der Zeichnung über der des Gemäldes vergisst. Welche Anmut und doch welche Herbheit in der Bewegung besonders der weiblichen Figur, welche schöne erquickende Ruhe in und über dem Ganzen!

Eine dritte Richtung seiner Begabung zeigt der Künstler in dem dekorativen Entwurf: »Gründung und Zerstörung einer Stadt im Mittelalter«. Es gehört, obwohl es nur ein Entwurf ist, zu den besten Bildern der Sammlung, besonders in Hinsicht der Komposition. Es verrät ein gut Teil Anlage zur Monumen-

talmalerei. Die Dreiteilung des Bildes wirkt als Vorzug; obwohl die drei Bilder verschiedenes darstellen, das mittlere, grösste, die Gründung, die beiden äusseren die Anfänge der Kultur durch das Eindringen des Christentums und die Zerstörung, ist dem ganzen doch durch das Zusammenstimmen der grossen Landschaft eine schöne Einheitlichkeit verliehen. — Und das ist etwas, was dem grössten Bilde der Ausstellung, dem Triptychon »Orpheus«, zu seinem Schaden fehlt. Allerdings ist auch hier die sehr stimmungsvolle Landschaft einheitlich gehalten und an sich gut komponiert, aber sie tritt zu sehr zurück; die grossen Figuren drängen sich allzusehr vor, weil sie zu gleichwertig gehalten sind, und es kommt dadurch eine gewisse Unruhe in das Bild. Und das Gefühl der Einheit hat der Beschauer auch trotz des Umstandes nicht, dass es sich in der That um etwas Zusammenhängendes handelt. Die Gestalten vom Gebirge herabkommender Mänaden auf dem linken Bilde, die den Sänger töten wollen, sind wieder vorzüglich und sehr realistisch; etwas langweilig erscheinen die lauschenden Zuhörer auf dem anderen Seitenbilde. Die Bewegung der Mittelfigur aber, des Orpheus, wirkt steif, so trefflich der Akt gemalt ist, und der sternenbesäte blaue Mantel stört eher die Stimmung, als dass er sie hebt. Von feinem malerischen Gefühl dagegen zeigt es, dass der Künstler nur Bäume und Blumen sich dem Spiele des Orpheus neigen lässt; die Verzauberung der Tiere hat er auf dem Rahmen des Bildes leicht angedeutet.

Das Stilistische nun, das diesem Gemälde eigen, findet sich in vielen der kleineren Bilder in grösserem Masse und das ist es, was auf fremde Einflüsse deutet, die der Künstler nicht immer schon genügend mit Eigenem verschmolzen hat. Die Werke Botticelli's und anderer Italiener haben unbedingt stark auf ihn gewirkt und er hat dieser Einwirkung zu viel Ausdruck gegeben, als dass sie nicht zuweilen, wie in »Sage«, »Über den Wäldern« u. a., in Form und Farbe auf fast unerfreuliche Weise hervortreten sollten. Die Sucht zu stilisieren hat neuerdings einen beinahe gefährlichen Charakter angenommen. Das ist zu bedauern; wenn es aber nur einigermassen erträglich sein soll, so muss man wenigstens die Empfindung haben, dass es ganz nur der eigenen Natur des Schaffenden entstammt, und dies Gefühl lassen die allerdings nicht übertrieben stilisierten Bilder Müller's zuweilen vermissen. — Es ist ein Porträt, ein Brustbild der »Frau Dr. K.«, wo das nicht der Fall ist, obwohl es sehr streng im Stil gehalten ist. Den Hintergrund des Kopfes, der überaus fein in Farbe und Zeichnung, bildet das durch zarte Linie und duftige Farbe angedeutete Meer, das so gut zu diesen in die blaue Ferne blickenden klaren Augen stimmt, Augen, wie sie sich bei der seefahrenden Bevölkerung des deutschen Nordens finden.

Den Gegensatz zu diesem Kopf bildet der einer schönen Italienerin mit glutvollen Augen und schwellenden Lippen, ein kleines Meisterwerk, schon in der Art, wie es, überaus knapp und doch gerade ausreichend, im Raum steht.

Von den kleineren Bildern, in denen eine tiefempfundene Stimmung trefflich wiedergegeben und zugleich das Stilistische mehr überwunden ist, seien erwähnt das heitere »Schäferidyll«, die »Abendstunde«, »Es naht das Dunkel« und »die Hymne«, dessen Bezeichnung indes nicht glücklich gewählt ist. Auch sind diese Stücke besonders reizvoll in der Farbe. Vor allem aber sei aufmerksam gemacht auf »Meer und Dämmerung«, ein Gemälde, das eine nordische Felsenküste mit brandendem Meere zeigt, in die durch die einsam dahinreitende Gestalt eines Gepanzerten etwas wundersam Geheimnisvolles hineingebracht ist. Die Meisterschaft des Naturstudiums zeigt sich in der Landschaft hier, wie in den aus dem Süden entnommenen Motiven: Cypressen — Wald — »Steine im Meer« — »Sonnige Steine« und »Stille«.

Der Künstler, der diese zahlreichen Werke schuf, ist noch so jung, dass unsere zu Anfang ausgesprochene Hoffnung auf weitere Klärung und auf Grösseres gewiss nicht unberechtigt erscheint. Er ist am 20. Februar 1867 in Schönefeld bei Leipzig geboren. Durch den Beruf seines Vaters wurde er auf die Lithographie hingewiesen, und er erlernte sie unter seiner Leitung. Nachdem er dann an der Leipziger Akademie den ersten Unterricht im künstlerischen Zeichnen genossen und eine grössere Fusswanderung unternommen hatte, die ihn durch Tirol, die Schweiz und an den Rhein führte, kam er nach Berlin, wo er, nach dem frühen Tode seines Vaters, ganz auf die eigene Kraft gestellt, die Akademie bezog. Drei Jahre lang erwarb er neben dem fleissigen Studium, oft die Nächte durcharbeitend, mit eiserner Energie als Lithograph seinen Unterhalt und erhielt endlich, nachdem ihm schon mehrere kleine Preise zu teil geworden, das grosse Staatsstipendium zu einer Reise nach Italien. Es war nur auf ein Jahr berechnet, aber durch seine Kunst — das Leipziger Museum hatte eins seiner Bilder, Adam und Eva, gekauft — hatte er so viel erworben, dass er den ihn ganz hinnehmenden grossen Eindrücken des gelobten Landes der Kunst mehr als zwei Jahre sich hingeben und darauf noch eine Reise nach Paris unternehmen konnte. Jetzt lebt der Künstler in Berlin.

Wer so viel Energie in der Überwindung hindernder Schwierigkeiten und so viel unermüdlichen Fleiss bewiesen, dem darf man eine Zukunft voraussagen, und wenn er ein begabter Künstler ist, so darf man wohl Hervorragendes von ihm erwarten.

PAUL WARNCKE.

»NIEDERRHEINISCHER BRIEF«.

Im alten Testament lesen wir, wie Bileam auszog dräuenden Antlitzes gegen das wie eine Wolke heranziehende Volk Israel, um ihm seinen zornigen Fluch entgegenzuschleudern. Aber wie er anhebt, verwandeln sich zu seinem und der ihn Umstehenden Entsetzen seine Worte in Worte des Segens. Fast ein wenig so erging es Schreiber dieses, als er an einem der letzten schönen Herbsttage auszog, um das jüngst von unserm Kaiser besuchte Schloss »Burg« an der Wupper kennen zu lernen.

Wie ein fränkisches Thal mutet das Wupperthal an. Schwarz ist die Wupper, denn die gewaltige Industrie von Rittershausen, Barmen und Elberfeld hat sich den ehemaligen Forellenbach unterworfen und ihn tief gefärbt. Steil die Berglehnen, mit grünen Tannen bestanden, und unten drin das Städtchen »Burg« mit seinen echt bergischen Häuschen, aus deren Dachfirst sich der Arm mit der riesigen »Bretzel« emporstreckt, das eigentliche Wahrzeichen der Stadt. Oben drüber auf der Klippe die Ober-Burg, der unser Besuch gilt.

Gleich beim Eintritt in die Schlosskapelle, welche von Professor Spatz in Düsseldorf ausgemalt wird, werden wir in Stimmung versetzt. Spatz hat schon den grössten Teil des ihm übergebenen Raumes ausgemalt. Und ich glaube, dass der eigenartige Reiz, den er den Engelköpfen und -Gestalten giebt, seinen Eindruck wohl auf niemanden verfehlen wird, der sich unbefangen und ohne Vorurteile ihnen nähert. Und ich glaube, dass der Tag der Enthüllung viele befriedigte und gewonnene Gesichter sehen wird. Dann gehen wir zum Rittersaal, aus dessen Fenstern der Blick trunken über Berg und Thal schweift. Hier hat noch eben vor Ankunft des Kaisers Professor Klaus Meyer das grösste seiner sieben Bilder vollendet. Es zeigt lebensgrosse Figuren und schildert den »Aufbruch der Freiwilligen im Bergischen 1813«. Früher ein Kleinmeister, tritt Klaus Meyer uns nun als Wandmaler entgegen, und der Zug zum Intimen, Feinen hat ihn auch hier nicht verlassen. »Sympathisch« ist wohl das am nächsten liegende Eigenschaftswort. Sympathisch durch und durch sind Komposition, Farbe und Form. Im Morgendämmer schreiten die kernigen Gestalten unter Trommelwirbel daher, vorbei an einem bergischen Hause mit seinen grünen Fensterläden, vor dem die Bewohner stehen, darunter ein behaglicher Geistlicher mit weissem Halstuch und langer Pfeife. Alle die Zuschauer geben ein Bild des sinnigen und feinfühlenden Wesens jener dabei doch so grossen Zeit.

Es überkommt uns das Gefühl aufrichtiger Freude, dass in nicht zu fernen Tagen dieser schöne Raum dem Volke geöffnet werden wird, dem Volk der Messerschmiede, dem Volk der Tuch- und Seidenweber, der Feilenhauer, der Hämmer und Schleifkotten in den abgeschiedenen bergischen Schluchten. Dann werden sie aus ihren schieferbekleideten schmucken Häuschen auf den windumtosten weitausschauenden Höhen herabsteigen, und ihr Herz wird den Alltagsruss abschütteln und sich öffnen der Geschichte der Heimat.

Schloss Burg wird noch Jahrzehnte lang dafür sorgen, dass immer wieder Neues das Volk anzieht. Schon rüstet man sich, den riesenhaften »Bergfried« in der Mitte des Schlosses von neuem aufzumauern auf den alten bis vier Meter dicken Grundmauern, und schon denkt man daran, die der Hauptfront des Schlosses vorliegenden kleinschachteligen Häuser niederzulegen, damit noch ungehinderter das Auge schwelgen kann.

»Sie muss hoch die Burg, sie muss hoch«, mit diesem Wahlspruch des hochverehrten Wermelskirchener Grossindustriellen, dessen Aufopferung und Energie der Wiederaufbau so viel zu danken hat, verlassen wir die mächtigen Mauern und klettern hinunter zum Städtchen.

Dann aber gehts hinauf Solingen und dann Düsseldorf zu.

Im Süden der Stadt erhebt sich eine neue evangelische Kirche. Vor der Bauhütte hantiert ein Arbeiter. Er führt uns eine Treppe rechts hinauf zu der Empore und Schaffensstätte Professor Eduard von Gebhardt's. Dort sitzt er unter dem Gerüst und blättert in einer Mappe mit Entwürfen. Im Äussern unterscheidet er sich von weitem nur wenig von den daherumhantierenden Dekorationsmalern, Anstreichern und Pliesterern in seinem kaseinfarben beschmutzten Leinewandkittel, aber dann fällt das intensivere Glanzlicht in den Augen auf, die unter einer hohen Stirn hervorsehen.

»Christus oben im Bilde, in eine den unten Harrenden unerreichbare Ferne gerückt, und darunter die Menge der Jünger und Leidtragenden, die vergeblich ihre angstentstellten Gesichter und ihre Hände zum Himmel strecken und Gnade erflehen für einen krank dahingestreckten Menschenleib, vergeblich, weil ihr Glaube nicht kräftig, nicht intensiv genug«.

Viel Bewegung, wahre Bewegung, viel individuelle Züge, wie es sich ja bei Gebhardt von selbst versteht, daneben jedoch eine frischere Farbe, das Braun nicht mehr vorherrschend und ein Zug ins Grosse, Dekorative, durch die Umgebung bedingt.

Auch dies sind stark lebensgrosse Figuren. Es ist eine Freude, die Schaffenslust, Kraft und Frische zu beobachten, die vielleicht in diesem Augenblick so recht auf der Höhe, das moderne Märchen von der Alleinberechtigung der Jugend zu verspotten scheinen.

Sowie diese Wandmalereien von Spatz, Klaus Meyer und E. von Gebhardt vollendet sein werden, wird eingehend über die Motive und ihre Ausführung berichtet werden. Für jetzt möchte ich nur noch wenige Worte der Anerkennung der jetzigen Düsseldorfer Schule der Wandmalerei widmen.

Viel Wesens ist, trotz gegenteiliger Behauptungen, bis jetzt von ihr nicht gemacht worden. Das ist zwar etwas unmodern, doch hats ihr keineswegs geschadet.

Das Aschenputtel fängt nun langsam an, die Kinderschuhe auszutreten, fängt an die anfängliche Oberflächlichkeit zu verlieren, fängt an individuelle Züge zu zeigen. Diese Art kann sich nicht auf grossen Ausstellungen breit machen, sie wirkt im Innern der Rathäuser, Sitzungssäle und Kirchen, wenn nötig der Cafés und Hotels, aber sie wirkt auf das Volk und sie knüpft an die alten Überlieferungen.

Wenn nicht alles trügt, so wird die grosse Gruppe von Industriestädten um Düsseldorf in wenigen Jahrzehnten eine Reihe von Wandmalereien aufweisen, um die sie viel beneidet werden dürfte. In diesem Sinne ist die in letzter Zeit so viel geschmähte Düssel-

dorfer Kunst eine edle Pflanzstätte. Sie soll nur so fortfahren in aller Stille und das Buhlen um Rezensentengunst andern überlassen.

In diesem Sinne: Glückauf! u-g-e.

PERSONALNACHRICHTEN

München. Verein bildender Künstler Secession. Für den nach Karlsruhe berufenen Ludwig Dill wurde Fritz von Uhde zum 1. Präsidenten des Vereins gewählt und hat er die Wahl angenommen.

WETTBEWERBE

Rathenow. In dem beschränkten Wettbewerb um das *Kaiser Wilhelm-Denkmal* hat der Bildhauer Franz Rosse in Berlin den Preis erhalten. Das Bronze-Denkmal wird in einer Höhe von $3^1/_2$ Metern vor dem von Schwechten erbauten neuen Kreishause aufgestellt werden. Das Kreishaus selbst hat durch die Sandsteinstatuen Friedrich Wilhelms I. von Rosse und Friedrichs d. Gr. von Haverkamp figürlichen Schmuck erhalten. -u-

Bernburg. Zu dem *Wettbewerb für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal* waren drei Entwürfe von den Bildhauern Manzel, Begas und Böse eingegangen. Das Preisgericht erteilte den Preis dem Bildhauer Manzel mit einer Reiterstatue. Die Gesamtkosten des Denkmals sind auf 70000 M. veranschlagt. -u-

Moers. Einen *Wettbewerb für die Herstellung eines Wandgemäldes für die Aula des Gymnasiums* eröffnet der Kunstverein für Rheinland und Westfalen. Zur Darstellung soll gelangen »Lasset die Kindlein zu mir kommen«. Der erste Preis besteht in der Ausführung des Bildes, wofür ein Honorar von 7000 M. ausgesetzt ist. Der zweite Preis beträgt 600 M. Einzuliefern zum 15. Januar 1900 beim Kunstverein. Das Bild muss innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahren nach Erteilung des Auftrages vollendet sein. -u-

DENKMÄLER

Chantilly. Auf der Wiese vor dem prächtigen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammenden, Stallgebäude wurde am 15. Oktober das Denkmal des Duc d'Aumale feierlich enthüllt. Der Herzog sitzt entblössten Hauptes hoch aufgerichtet zu Pferde, die linke Hand, die das Répi hält, ist nach unten gesenkt. Der Maler und Bildhauer Gérôme hat hier wohl sein vorzüglichstes Werk geschaffen. *G.*

Turin. Am 9. September ist das schon vor 20 Jahren beschlossene und dem genoveser Bildhauer Pietro Còsta zur Ausführung übertragene *Standbild Victor Emanuels* enthüllt worden. Das 35 Meter hohe Denkmal gilt als eins der besten italienischen Kunstwerke der Neuzeit. Die Statue des Königs steht auf einem von vier dorischen Säulen getragenen und mit einem orientalischen Teppich bedeckten Podium. Die Säulen sind am Fuss von vier allegorischen Figuren, die Vereinigung, Verbrüderung, Arbeit und Freiheit darstellend, umgeben. Die Ecken des Sockels schmücken vier Adler. -u-

München-Gladbach. Am 20. September wurde das *Bismarck-Denkmal,* ein Werk Fritz Schapers, feierlich enthüllt. In dem Denkmal ist der Entwurf zur Ausführung gelangt, mit dem sich der Künstler an dem engeren Wettbewerb um das Denkmal beteiligt hatte. Es enthält auf der Vorderseite die Aufschrift »Bismarck«, auf der Rückseite: »Deutschlands grossem Kanzler, München-Gladbachs Ehrenbürger, errichtet von dankbaren Verehrern«. Die beiden Seiten schmücken zwei Reliefs: »Siegfried schmiedet das Schwert« und »Siegfried tötet den Drachen«. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Pariser Museen. Erwerbungen und Schenkungen. Die Bestimmungen des Testaments der verstorbenen Baronin Nathaniel von Rotschild sind den Pariser Museen jetzt offiziell bekannt gegeben worden. Danach erhält die Gemäldesammlung des Louvre das »Milchmädchen«, eines der bekanntesten und liebenswürdigsten Werke von Greuze und vierzehn Bilder der italienischen Schulen, hauptsächlich das Quatteorento, darunter eine »Auferstehung« von Fra Angelico, eine »Madonna« von Ghirlandajo, die »Madonna« von Botticelli aus der Sammlung Spence, »Die heilige Apollonia und der heilige Michael« von Mantegna und eine »Sacra conversazione« von Palmavecchio. Dem Cluny-Museum werden einige sehr wertvolle Kunstgegenstände zu teil, insbesondere der Krummstab des heiligen Theobald von Marly, das Musée Carnavalet erhält die Bildnisse der Lucile Desmoulins von Boilly und des M. Geoffrin von Chardin, das Conservatoire viele wertvolle Musikinstrumente. — Dem Versailler Museum wurde ein Bildnis der Königin von Westfalen von Gros, ein Bildnis Condorcet's von Greuze und ein Bildnis Pascal's geschenkt. — Das Luxemburg-Museum erwarb ein Porträt der Schauspielerin Moreno von Granié. — Die Bibliothèque Nationale hat den lange verloren geglaubten Siegelring der Pompadour mit dem Triumph von Fontenay wieder erhalten. *G.*

München. Wie wir der Thronrede des Ende September eröffneten bayerischen Landtages entnehmen, sollen die Mittel zur *Errichtung eines Museums von Gipsabgüssen aus der christlichen Zeit* im Gebäude des alten Nationalmuseums zur Verfügung gestellt werden. -u-

Berlin. Aus Anlass des *Ludwig Knaus-Jubiläums* wird eine *Ausstellung* von Werken des Künstlers durch die Berliner Künstlerschaft veranstaltet werden. Die Feier des 70. Geburtstages am 5. Oktober trug einen intimen Charakter, die Künstlerschaft wird den Geburtstag erst im Januar 1900 durch ein Festbankett begehen. -u-

Mainz. Gutenberg-Ausstellung. In Verbindung mit der internationalen Feier des 500 jährigen Geburtstages Gutenbergs soll auch eine Ausstellung stattfinden, die nach drei Gruppen geordnet sein wird. Die historische Abteilung umfasst Erzeugnisse der Druckkunst aller Zeiten und Völker, sowie Druckgeräte und Maschinen, aus denen die Entwickelung der Druckkunst von ihren ersten Anfängen ab ersehen werden kann. Die graphische Abteilung soll dagegen ein möglichst umfassendes Bild der Erzeugnisse der graphischen Künste in ihrer heutigen Vollendung geben. Die dritte Gruppe, die Maschinenabteilung, wird die neuesten Maschinen und Geräte zur Herstellung des Druckes, möglichst in Thätigkeit, vorführen. An diese Ausstellung wird sich die Gründung des Gutenberg-Museums anschliessen. -u-

Pistoja. Kirche und Kloster von San Francesco haben die Schätze von Kunst und Kunstgewerbe alter und neuer Zeit beherbergt, und ausserdem wurden die Giardini publici in den Bereich der Ausstellung gezogen, welche dem stillen Pistoja in diesem Sommer etwas lebhaftere Farben verliehen hat. Der baum- und blumenreiche Garten, die ehrwürdige Franciskanerkirche, das geräumige Kloster boten allerdings ein unvergleichliches Beieinander, und sicherlich konnte räumlich die Wahl keine bessere, eigentümlichere sein. Weniger glücklich ist dagegen die Aufstellung all der Kunstwerke gewesen, die man gerne in der herrlichen

frühgotischen Kirche gesucht hätte, deren Wände rings mit halberloschenen Fresken aus der Schule Giotto's bedeckt sind. Statt dessen machte sich modernes Kunstgewerbe in dem völlig verunstalteten Querschiff breit und im Langhaus, in welchem man noch alle Gemälde über den Altären sieht, hatte eine Wagenausstellung Platz gefunden! Die zahlreichen aus Privatbesitz, öffentlichen Anstalten und Kirchen zusammengebrachten Kunstschätze älterer Zeit konnte man in den oberen Räumen des Klosters suchen, wo sie allerdings besseres Licht genossen, als in der dämmernden Kirche. — Im einzelnen betrachtet bedeuteten nun diese Kunstgegenstände nicht viel, aber doch war es merkwürdig zu sehen, wie mancherlei Schönes aus einer langen Reihe von Jahrhunderten ein Städtchen wie Pistoja auch ausser den Jedermann bekannten Werken der Skulptur und Malerei bewahrt. Eine thronende Madonna zwischen vier Heiligen aus dem Spedale del Ceppo war das Hauptstück der ganzen Ausstellung. Ein köstliches Werk des Lorenzo di Credi von tadelloser Erhaltung, welches heute diesen Florentiner Meister allein in Pistoja vertritt, nachdem die Madonna im Dom als Werk des Verrocchio angesehen werden muss. Alles was sich sonst an Gemälden fand, verdient kaum genannt zu werden: zwei schlechte Bilder des Gerino da Pistoja, ein Tabernakel aus der Schule Taddeo Gaddis, eine Predella aus der Werkstatt des Benozzo Gozzoli, ein Werkstattbild Botticelli's und dergleichen mehr.

Auch von der Plastik des Quattro- und Cinquecento sah man nichts bedeutsames. Oft kopierte Madonnenreliefs in der Art des Rossellino, einige Robbiaarbeiten und zwei Terrakotten aus der Schule Verrocchios, eine Christusbüste von Angelo di Polo aus dem Liceo Forteguerra und vielleicht von derselben Hand ein toter Christus auf dem Grabe sitzend in Privatbesitz. Die herrlichen Paramente zogen das Auge vor allem auf sich, und es ist in der That staunenswert zu sehen, welche Schätze an kirchlichen Gewändern die oft geplünderten Sakristeien Italiens immer noch beherbergen. Aber auch hier befand sich unter all dem Glanz der Farben und des Goldes nicht ein einziges Stück von wirklichem Kunstwerk. Dagegen hatte das Domkapitel in einem besonderen Schrein seine Reliquienbehältnisse aufgestellt, unter denen man die kostbarsten Dinge aus dem 14. und 15. Jahrhundert sah. Ein schöneres Reliquar wie das des heiligen Jacobus vom Jahre 1407 wird man lange suchen müssen. Es ist in zierlichster Gotik ganz in feinem reich vergoldeten Silber gearbeitet, eigentlich nichts weiter als ein Kelch, der auf einem hohen, reich verzierten Fusse steht, dessen Reliquie zwei schlanke Engel mit flatternden Mänteln und hoch erhobenen Schwingen bewachen. Ein Kelch vom Jahre 1384 ist von Andrea Braccini, ein Reliquar der Madonna vom Jahre 1379 ist von Bertoldo Salvei, ein grosses silbernes, köstlich gearbeitetes Prozessionskreuz wird vielleicht nicht mit Unrecht dem Benvenuto Cellini zuerteilt. Endlich hatten Dom und andere Kirchen auch ihren ganzen Schatz an Koralbüchern hergeliehen und zahllose Kirchengeräte, Kruzifixe und Teppiche füllten die weiten Räume an, welche die vornehmsten Familien Pistojas mit ihren ältesten Mobilien ausgestattet hatten, unter ihnen eine Reihe wohlerhaltener Armstühle aus dem Cinquecento. Weniges, wie gesagt, sah man an wirklichen Kunstwerken, vieles aber, was für das Verständnis der reichen, ehrwürdigen Kultur Italiens äusserst wertvoll erscheinen muss. Ein ungewöhnlich sorgfältig gearbeiteter Katalog war dem Besucher an die Hand gegeben.

E. ST.

Wien. Im Oktober. Die im *Österreichischen Museum* für Kunst und Industrie ausgestellten *japanischen Farbenholzschnitte* haben diesmal auch in Wien ein Interesse erweckt, das über die platonische Bewunderung der Nichtkaufenden hinausging. Eine Reihe von wertvollen Ankäufen, bei denen die Museumsleitung quantitativ wie qualitativ in erster Linie beteiligt ist, zeigt den greifbaren Erfolg der Ausstellung. Vorherrschend ist das Dreigestirn: *Hokusai, Hiroshige* und *Utamaro,* die wohl in Europa am häufigsten genannten, in Japan aber nicht am höchsten geschätzten »Spät-Japaner«. Die beiden Erstgenannten sind uns bald so geläufig und lieb geworden, wie die ihnen in mancher Beziehung geistesverwandten Niederländer und Vlamen des siebzehnten Jahrhunderts, welche — natürlich ganz unabhängig und mit anderen Traditionen und Mitteln — in der europäischen Kunst das Volksleben im eigentlichen Sinne erst malerisch entdeckten. Mit ihren hellheiteren Landschaften voll leuchtender Farbenfreude, dem bunten Gewimmel von Landleuten, Fischern, Ringkämpfern und allerlei Soldateska, welche an Flussufern auf leichten Pfahlbrücken, unter Zelten oder in sauberen Blumengärten mit Bienenemsigkeit arbeiten, sind namentlich Hokusai und Hiroshige bei ihrer intimen Kenntnis von Sitten und Gebräuchen, Handwerk, Spiel, Tanz und Frohsinn der unteren Volksschichten fast unübertreffliche Chronisten. Man könnte sie in der Hauptsache »Erzählende Kleinkünstler« nennen. Am einfachsten und feinsten zeigt sich die frische Naturfreudigkeit Hiroshiges, wenn er Blütenzweige oder schillernde Fische, einen fliegenden oder hüpfenden Vogel blitzartig im ersten Erfassen hinzaubert. Um diese Blätter spielen unsichtbar Wind und Wolken, Sang und Sonnenschein. Die Lust an der plötzlichen Erscheinung leuchtender Blüten und schillernder Schuppen ist hier des Künstlers Leitmotiv. Eine wesentlich verschiedene Atmosphäre tritt uns bei *Utamaro* entgegen, dem etwas älteren, noch mehr am typischen und überlieferten Stil haftenden Sittenschilderer. Statt der freien Feldluft ein etwas matter, müder Boudoirduft. Es ist das »Privatleben« der japanischen Halbwelt, das Utamaro uns darbietet. Mit schier unermüdlicher Hingebung zeigt er, wie jene biegsamen Mädchen, die abends beim Halbdunkel der Papierlaternen in den Theehäusern tanzen, tagsüber sich mit Handarbeit beschäftigen, einzeln oder zu zweien sich an- und auskleiden, baden, schmücken und in den Spiegel sahen. Fast einförmig typisch wie ihre ovalen Gesichter, ihre kleinen Augen mit den dunkel geschminkten Brauen und die roten Lippen sind, üben sie durch die wiegende Grazie ihrer Bewegungen und die farbigen Gegensätze der losen Gewänder einen eigenartigen Reiz auf die Sehnerven aus, der allerdings rein äusserlich bleibt. Diese preziösen Dämchen und ihre Dienerinnen sind fast gleichförmig unindividuell und tragen sich »ganz nach der Vorschrift«. Ein kleiner Beigeschmack von bestellter Massenproduktion scheint diesen Blättern anzuhaften. Unerschöpflich ist der Japaner in diesen Darstellungen, welche immer wieder die Cocotte zum Mittelpunkt haben. Es sind übrigens auch Ankäufe von einigen älteren Vorläufern Utamaros gemacht worden, die künstlerisch und psychologisch noch intensiver nationaljapanisch erscheinen, als die Künstler vom Anfang dieses Jahrhunderts. Diese Früheren offenbaren noch jenes heroische, groteskernste Empfinden der alten Heldensagen. In grossen, starken Geberden, die uns fast wild erscheinen, aber doch echt empfunden sind, klingt dieses Sagenhafte der alten Heldenlieder nach in den Einzelgestalten von Kriegern, Rittern und Schauspielern. Dieser Stil, den man als ein verkleinertes Al fresco bezeichnen könnte, verliert sich später mehr, bis er in einen fast bürgerlich-genrehaften Zug allmählich übergeht, am Ausgang des vorigen und in der ersten Hälften dieses Jahrhunderts. Einige ältere Namen sind ebenfalls vertreten, zum Teil hervorragende Stücke. Manchmal scheinen mir diese noch wertvoller als die späteren, künstlerisch und psychologisch feiner abgetönt

und intensiver. Gerade die Frühen unter diesen Künstlern haben etwas von dem Heroischen alter Heldensagen, jenes grotesk-ernste Gefühl, wie es bei den Gestalten von Kriegshelden, Rittern oder Schauspielern in Geberden zum Ausdruck kommt, die uns wild erscheinen, aber doch gross und echtempfunden sind. Es ist ein »verkleinerter al fresko Stil« in ihnen. — Es ist ja möglich, dass die japanische Kunst im gegenwärtigen Zeitpunkt am Beginn einer neuen Entwicklung steht. Durch die Berührung mit dem Strom der westlichen Kultureinflüsse mag eine Wechselwirkung eintreten, die heute für die Japaner mehr noch als für uns eine unbegrenzte Zukunft birgt. Was sie uns geben, spüren wir recht deutlich im Dekorativen. Was wir den Japanern dafür bieten können, liegt auf einer anderen Seite. Vielleicht hat doch der Osten noch Kraft genug, unsere Einflüsse selbständig zu verarbeiten und umzuschaffen. In diesem Fall wäre allerdings die Fernsicht, die sich der Kunst Japans eröffnet, unabsehbar. W. SCHÖLERMANN.

Paris. Bei *Durand-Buel* ist eine grosse Reihe von Werken des Malers Maximilian Luce ausgestellt. Luce, der früher stets im Salon des Indépendants ausgestellt hat, gehört zur Gruppe der Pointillisten oder Neoimpressionisten, hat aber die eigentliche »Confettimanier« neuerdings zu Gunsten einer etwas breiteren Technik aufgegeben. Die Bilder, meist im belgischen Kohlengebiete gemalt und im Stofflichen an Meunier erinnernd, sind zum Teil sehr kräftig und eigenartig, wirken aber infolge der starken Vorliebe des Künstlers für das Violettt in so grosser Anzahl nicht günstig. G.

Wien. Im Kunstsalon *Pisco* sind zum erstenmale die Mehrzahl der bis jetzt erschienen Illustrationen des »*Simplicissimus*« in den Originalblättern ausgestellt. Gleichzeitig ist eine Anzahl der bekanntesten als neue Künstlerpostkarten in kleinem Format erschienen. Ausser *Th. Th. Heine* sind *R. M. Eichler, E. Heilemann, A. Jank, A. Münzer, E. Thöny, Schulz* (der »Maler-Dichter«), *Bruno Paul* und *F. von Resnicek* vertreten. Der grosse »Realist« Steinlein figuriert ebenfalls mit drei interessanten Zeichnungen. Über die einzelnen Leistungen zu sprechen lohnt sich nicht, da sie genugsam bekannt sind. Inhaltlich und auch zuweilen in der zu heftig betonten »Tendenz« sind viele der Sachen gewiss anfechtbar. Als »menschliche Dokumente« und als künstlerische Produktion liefern sie aber jedenfalls ein Stück Zeitgeschichte von unzweifelhaft hohem Wert. An Vielseitigkeit und überquellender Kraft werden unsere modernen Illustratoren heute von denjenigen keiner anderen Nation mehr übertroffen; an sozialpolitischer Satyre und Vertiefung in die Erscheinungen des geistigen Entwicklungsprozesses am Ende des Jahrhunderts stehen sie — mögen sie auch oft am Ziel vorbeischiessen — zweifellos in der ersten Reihe. Sie werden von hier aus ihre Rundreise durch deutsche Städte machen und gewiss vielfach »geteilte Meinungen«, Aufmerksamkeit und Interesse aber überall finden. SCHÖLERMANN.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Nagold. Bei den Fundamentierungsarbeiten zum Neubau eines Gebäudes im sogenannten »Hesel« ist man auf die *Reste eines römischen Kastells* gestossen. -u-

VERMISCHTES

Leipzig. Die künstlerische *Ausschmückung der Gutenberghalle* in dem jetzt fast vollendeten *Buchgewerbehause* ist dem Maler Sascha Schneider übertragen worden. Auf der 13 Meter breiten Hauptwand wird er die Erfindung der Buchdruckerkunst durch eine Allegorie aus der nordischen Mythologie, Balders, des schönsten der Götter, Erwachen und Erblühen feiern und zur dauernden Verherrlichung des Werkes Gutenbergs beitragen. -u-

München. Ein *Pettenkofer Wandbrunnen* in rotbrauner Marmorarchitektur, das Bronzerelief des Gelehrten, von Prof. Adolf Hildebrand modelliert, zeigend, ist am 17. September der öffentlichen Benutzung übergeben worden. -u-

Simone Martini in Avignon. Nach den bisherigen Darstellungen soll sich Simone Martini's Thätigkeit in der Kathedrale von Notre-Dame-des-Dons zu Avignon auf die Ausmalung des Bogen- und Giebel-Feldes am Hauptportal beschränkt haben. Dem ist nicht so. Spuren von Malereien seiner Hand — vermutlich Darstellungen aus dem Leben Christi oder Johannes' des Täufers — sind noch in der gleich links vom Eingang befindlichen Turmkapelle zu erkennen — freilich auch nur Spuren, die Fresken sind zum grössten Teil unkenntlich geworden, doch dürfte man hoffen, dass eine gewissenhafte Reinigung nicht ohne Resultate sein würde. Die einzige noch deutlich sichtbare Darstellung ist eine »Taufe Christi« rechts auf der Aussenwand der Kapelle — an ihr vermag man zu konstatieren, dass es Simone war, der diese Kapelle mit Malereien schmückte. — Einen Hinweis auf die Entstehungszeit derselben giebt aller Wahrscheinlichkeit nach eine über dem Eingangsbogen dieser Kapelle befindliche Inschrift in gotischen Lettern, welche, im übrigen so gut wie unleserlich geworden, am Schluss die Jahreszahl MCCC..XXIII enthält. Wir gehen gewiss nicht fehl, wenn wir dieselbe in 1343 ergänzen, und es bestätigte sich so die schon von Andern gemachte Vermutung, dass die Datierung der Malereien Simone's im Dom zu Avignon auf das Jahr 1349 — wie sie Abbé Deveras vorgenommen — in 1343 zu korrigieren sei. (Simone starb 1344.) Einen Anhalt für die Person des Stifters dieses Kapellenschmucks bekommen wir sodann durch zwei Wappen, welche sich zu den Seiten der erwähnten Inschrift befinden. Dasjenige rechts zeigt einen Adler auf rotem Grund, dasjenige links wenigstens auf der einen Hälfte das nämliche Motiv. Es ist das Wappen der Ceccani, und wir erhalten so die anderweitig verbürgte Nachricht, dass der Kardinal Annibale Ceccano Simone den Auftrag zu den Malereien im Dom gegeben habe, auch von dieser Seite bestätigt. Rätselhaft bleibt dann freilich immer noch jene Inschrift, welche sich nach Cambis-Velleron einst unter dem Lünettenbild des Eingangsportals befand (cf. A. Gosche, Simone Martini, Leipzig, 1899, S. 96) und derzufolge die Ceccani »sex lunae cornua« im Wappen führen. Man wagt kaum die Vermutung, Cambis-Velleron, der die Inschrift auch sonst nicht fehlerhaft kopiert hat, habe lunae an Stelle von lilii gelesen — Annibale Ceccano hat neben dem Adler eine Lilie im Wappen. — Die gegenüberliegende, rechts vom Eingang befindliche Kapelle war ebenfalls mit Trecento-Malereien geschmückt — wie etliche noch erkennbare Heiligenscheine beweisen. Ob auch sie von Hand Simones herrührten, ist kaum mehr zu bestimmen. Das über dem Eingangsbogen angebrachte Wappen (geflügelter Drache) lässt auf einen andern Stifter und eine in die Malerei willkürlich einschneidende Inschrifttafel auf Umgestaltungen in der Renaissancezeit schliessen. — In einer dieser Kapellen wird sich vermutlich auch jene berühmte Darstellung des Drachenkampfes des hl. Georg befunden haben, auf der Simone die Laura des Petrara als die knieende Königstochter abgebildet hatte. W.

VOM KUNSTMARKT

München. Auktion Dr. M. Schubart. Im Kunstauktionshause von Hugo Helbing ist am 23. Oktober die

Sammlung des vor wenigen Monaten verstorbenen Dr. Martin Schubart versteigert worden. Die Sammlung war die beste in München und eine Perle unter den deutschen Privatgalerien. In Fachkreisen erfreute sie sich seit langem einer hohen Wertschätzung und im Laufe der Jahre ist ihr Ansehen immer schneller gestiegen. Durch zwei Bilder war sie weitberühmt geworden. Es war einmal die herrliche Waldlandschaft mit der Wassermühle von *Hobbema,* wie die meisten der hervorragenden Bilder Schubarts ebenfalls eine Erwerbung aus der Herzog Sagan'schen und Fürstlich Hohenzollern-Hechingengalerie. Dann aber und gewiss von noch höherem Reiz war der von Schubart wiedergefundene *Rubens* aus der Kardinal Richelieu'schen Sammlung: die Diana im Bade, ein Bild, in dem Rubens allen Zauber seiner machtvollen Grösse entfaltet hat und doch liebenswürdig und feinsinnig, wie sonst nirgends geblieben ist. Auf der Auktion wurde es von einem Münchner Antiquar für 126000 M. erstanden, wie es heisst, im Auftrage eines Mitgliedes der Familie Schubart-Czermak. Die grossen Galerien, Dresden, Berlin, Wien, München, Amsterdam, die alle vertreten waren, liessen sich das Bild leider entgehen Um so erfreulicher ist es, dass der Hobbema dem gefährlichen Besitzwechsel, wie er bei Privatsammlungen unvermeidlich ist, endgültig entrissen wurde. Die Dresdner Galerie erwarb ihn für den Preis von 86000 M., offenbar der glücklichste Ankauf auf der ganzen Auktion überhaupt, bei einer durchaus nicht übertrieben hohen Kaufsumme. Ganz spontan äusserte sich das Gefühl der Genugthuung, das beim Publikum sich sofort regte, indem Herr Geheimrat Woermann mit lebhaftem Beifall allseitig beglückwünscht wurde. Einzelne Bilder erreichten einen überraschend hohen Preis. Die apfelschälende Haushälterin von *G. Dou,* allerdings ein wundervolles Prachtstück holländischer Feinmalerei, in der Auffassung aber an Slingeland gemahnend, ging für 37000 M. an Ch. Sedelmeyer-Paris, ebenso ein *Metsu* (Herr und Dame am Spinett) für 45000 M. Ein *Molenaer,* durchaus nicht erster Qualität, (Musizierende Gesellschaft) brachte 11500 M. (Galerie Wien.) Eine von einer Kerze beleuchtete Alte von *Dou* erwarb v. Carstanjen-Berlin für 10310 M. Ein Stillleben von *David Teniers d. J.,* ein ausserordentlich feines Bildchen Dr. von Ritter-München (10800 M.). Die *Ruysdael'schen* Landschaften gingen nach London und Paris, die Eichengruppe, etwas hart und herbe in Zeichnung und Komposition für 17600 M. an Colnaghi. Durch schöne und bedeutende, dabei seltene Arbeiten war *Gilles Rombouts* vertreten, wie immer eine Gruppe von Bäumen und Häusern an einem Kanal. Das beste Stück wurde von Prof. Dehio für Strassburg i. E. gekauft (2900 M.), ein kleineres von Dr. Wassermann-Paris (2250 M.). Auch durch die »Überfahrt« des *Adriaen van de Velde* ist die auserlesene Strassburger Galerie um ein interessantes und wertvolles Bild (7020 M.) bereichert worden. Eine Winterlandschaft von *Salomon van Ruysdael* war von guter Qualität und ging an Herrn von Hulczinsky-Berlin (10150 M.). Der selten schöne *Wouvermann*, eine Hufschmiede, ging bis auf 19000 M. Von den übrigen holländischen Bildern nenne ich noch das weibliche Porträt von *Jacobus Delff* (Agnew London, 9200 M.) und den Greisenkopf *Rembrandt's*, eine etwas schwere Arbeit (Colnaghi London, 31000 M.). Das Bild war im vorigen Jahre auf der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung und fand dort mehrere Vergleichsstücke, die alle die pastose und kräftigskizzierende Mache etwa aus der Mitte der dreissiger Jahre zeigten. Eine Lautenspielerin von *Pieter de Hoogh* war weniger erfreulich, (9100 M.), schwer und fast undurchsichtig im Interieur. Die Dorfstrasse des *Stalbemt,* ein Unikum in seiner Art und tadellos erhalten ist ein Stück der Sammlung Gottschalk in Leipzig (3100 M.) geworden. Von seltener Liebenswürdigkeit war ein Bildchen von *Meerhout,* mit dem vollen Namen bezeichnet (2000 M.). Am lebhaftesten wurde gekämpft um die beiden Porträts des Matthäus Schwartz und seiner Frau von *Christoph Amberger.* Es sind die bekannten mehrfach beglaubigten Hauptstücke für die Kenntnis der Ambergerschen Bildnismalerei. Sie waren von allen Galerien stark begehrt und heiss umstritten; aber sie wurden ihnen doch durch Colnaghi-London für 51000 M. entführt. Die deutschen Bilder waren nicht hervorragend. Aber bei dem momentan so hoch getriebenen Interesse für Lucas Kranach errangen seine Werke doch noch gute Preise. Das beste Stück war die ruhende Nymphe, eine merkwürdige Arbeit, die in Konkurrenz mit den Venetianern, namentlich mit Giorgione entstanden war; sie wurde für 9150 M. dem Leipziger Museum zugeschlagen. Die Madonna mit Kind erwarb Frau Prof. von Bachhofen Basel (9000 M.); ein kleines männliches Bildnis in Pilgertracht Herr von Mumm (3400 M.). Eine musikalische Unterhaltung von *Watteau* erzielte 23000 M. Für München als Kunstmarkt hatte die interessante Auktion, die einen Gesamterlös von fast 800000 M. erzielte, noch insofern eine besondere Bedeutung, als die Sammlung nicht in Köln oder gar im Auslande versteigert wurde, sondern in München selbst, womit das Monopol der Rheinischen Stadt als Hauptauktionsplatz zum erstenmal durchbrochen worden ist.

A. Weese.

Leipzig. Am 15. November und den folgenden Tagen gelangt durch die Kunsthandlung von *C. G. Börner* aus Thüringer Privitbesitz eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Kunstbüchern zur Versteigerung; dieselbe enthält französische galante Darstellungen in Schabkunst und Farbendrucken; ferner Landschaften, darunter hervorragende Blätter von Le Bas, Boucher, Moreau, Earlom, Pichler, Mason, Poussin, Woullett, Nanteuil, Klein, Chodowiecki, Morland. Ferner von allen deutschen Meistern Blätter von Aldegrever, Alldorfer, Beham, Dürer, Pencz, Hollar. Der 1695 Nummern enthaltende Katalog ist soeben erschienen und von genannter Kunsthandlung zu beziehen.

London. Ende Juli und während des Monats August fanden noch zahlreiche Kunstauktionen statt, unter denen die bedeutendsten folgende waren: die bei Christie versteigerte »Trapnell-Sammlung« war die vollständigste von Alt-Worcester Porzellan, die überhaupt bekannt ist. 173 Stücke erzielten einen Preis von ca. 180000 M. Eine Vase von hübscher Zeichnung mit Malerei, aus der Fabrik von Bristol, 800 M. Ein paar Theetassen, vergoldet, Watteau-Malerei, 3300 M. Ein paar Krüge, reich vergoldet, Malerei, 2000 M. Eine Tasse für Schokolade, Watteau-Malerei, 2100 M. Ein paar Vasen in Crocusform, 2500 M. Ein besonders schöner Krug mit Landschaftsmalerei, 5240 M. Eine sechseckige Vase, gros-bleu Grund, Malerei von Donaldson, 14020 M. Ein Krug mit Malerei in Medaillons, 1680 M. Eine sechseckige Vase mit sehr schöner Genremalerei, 9020 M. Ein paar Vasen, exotische Vögel dargestellt, 3570 M. Eine zweihenklige Vase, reich vergoldet, Malerei, 7 engl. Zoll hoch, 3150 M. — Aus der gleichfalls verauktionierten Porzellansammlung der Herzogin von Santo Theodoro ist ein Kasten von Battersea-Porzellan zu erwähnen, der mit schöner Malerei versehen war (4500 M.), und ein etwas grösseres Exemplar derselben Gattung (5400 M.). — Die Kunstobjekte aus dem Nachlasse der Marquise von Londondery waren ausserordentlich gesucht, da die Verstorbene einer der ersten englischen aristokratischen Familien entstammt und vollständige Sicherheit für die Echtheit der gesammelten Gegenstände vorhanden war. Ein Sèvres-Dessertservis mit Malerei von Rosen, 3000 M. Ein paar sehr schöne alte Vasen, Chelsea-Porzellan, 15 engl. Zoll hoch, 62900 M.

(Fortsetzung folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 5. 16. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN NEUES ZEUGNIS ÜBER DIE BRÜDER VAN EYCK

VON OTTO SEECK.

Am Ende des 15. Jahrhunderts unternahm der Nürnberger Arzt, Dr. Hieronymus Münzer aus Feldkirchen, eine Reise in die westlichen Länder Europas und verfasste über sie einen Bericht, der uns in der Münchener Bibliothek durch eine Abschrift Hartmann Schedels erhalten ist. Ueber die Sehenswürdigkeiten Gents, wo jener am 26. März 1495 ankam, finden wir dort unter anderem das Folgende erzählt:

De nobilissima tabula picta ad sanctum Joannem, cuius simile vix credo esse in mundo:

Ecclesia sancti Joannis inter illas tres principales est pulchrior maior et longior de 156 passibus. Et inter cetera habet unam tabulam depictam supra unum altare magnam et pretiosissimam de pictura. In cuius summitate est depictus deus in maiestate et ad dextram beata virgo et ad sinistram Joannes baptista et sub eis figurae octo beatitudinum; in ala autem dextra Adam et circa ipsum angeli cantantes melos deo; in ala autem sinistra Eva et angelicum organis; et in inferiori ala dextra iusti iudices et iusti milites, sub ala autem sinistra iusti heremitae et iusti peregrini. Et omnia illa sunt ex mirabili et tam artificioso ingenio depicta, ut nedum picturam, sed artem pingendi totam ibi videres, videnturque omnes imagines vivae. Postquam autem magister pictor opus perfecit, superadditi sibi fuerunt ultra pactum pretium sexcentum coronae. Item quidam alius magnus pictor supervenit volens imitari in suo opere hanc picturam, et factus est melancholicus et insipiens. O quam mirandae sunt effigies Adae et Evae! Videntur omnia esse viva! Et singula membra sibi correspondent. Sepultus est autem magister tabellae ante altare.

Die Mitteilung dieser wertvollen Notiz verdanken wir einem Artikel von Karl Voll, den dieser in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 7. September 1899 veröffentlicht hat. Doch hat er, wie mir scheint, von seinem glücklichen Funde nicht den richtigen Gebrauch gemacht. Er will damit beweisen, dass der Genter Altar fast ganz von Jan van Eyck herrühre und Huberts Anteil daran verschwindend gering sei. Hierüber lehrt aber unsere Notiz gar nichts; dagegen ist sie höchst wichtig für die Beantwortung der Frage, wie die kunsthistorische Überlieferung über die Brüder van Eyck entstanden ist.

Münzer kennt als Schöpfer des Gemäldes nur einen einzigen Maler, und zwar soll es derjenige gewesen sein, der vor dem Altar begraben lag. Dass hiermit nur Hubert gemeint sein kann, steht über jedem Zweifel. Ist doch die Inschrift seines Grabsteins wohlbekannt, und zudem wissen wir, dass Jan seine letzte Ruhestätte in Brügge gefunden hat. Dies ist natürlich auch Voll nicht entgangen; er will daher, wenn ich ihn recht verstehe, den Schluss der Notiz nicht als Eigentum Münzers gelten lassen, sondern betrachtet ihn als Zusatz von dessen Abschreiber Schedel. Um dies glaublich zu machen, müsste zuerst erwiesen werden, dass dieser sich auch sonst Interpolationen erlaubt habe. Denn dass die zwei vorletzten Sätze eine »gewisse Fahrigkeit« zeigen, ist bei einer flüchtigen Tagebuchnotiz, die gar keinen Anspruch auf stilistische Abrundung machen will, eher ein Beweis für ihre Echtheit als dagegen. Wie sollte der begeisterte Ausruf: *O quam mirandae sunt effigies Adae et Evae!* nicht dem entzückten Betrachter des Kunstwerks angehören, sondern demjenigen, der dessen Bericht ruhig im Studierzimmer kopierte? Wir besitzen also hier ein ganz unzweideutiges Zeugnis dafür, dass man in Gent noch am Ende des 15. Jahrhunderts Hubert als den Meister betrachtete, dem der Ruhm des gewaltigen Altarwerkes ausschliesslich zukomme.

Dem gegenüber stützt sich Voll auf die Angabe, der Maler habe nach Vollendung des Werkes 600 Kronen mehr bekommen, als vorher ausbedungen war. Er argumentiert folgendermassen: der Vollender war zweifellos Jan; folglich muss dieser es auch gewesen sein, dem jene 600 Kronen ausgezahlt wurden. Wenn aber der Stifter Jodocus Vydt ihm ein Verdienst zuschrieb, das ein so bedeutendes Extrahonorar rechtfertigen

konnte, so muss er auch das Meiste und Beste am Altar gethan haben.

Einstweilen wollen wir noch nicht untersuchen, wie weit jenes Zeugnis auf historische Glaubwürdigkeit Anspruch machen kann. Aber auch wenn wir annehmen, es sei vollkommen gesichert, lässt es doch noch eine ganz andere Deutung zu. Als Hubert den Auftrag des biederen Jodocus annahm, musste er sich sagen, dass er mehrere Jahre angestrengter Arbeit zu seiner Ausführung brauchen und während dieser Zeit kaum im stande sein werde, durch andere Bestellungen seinen genügenden Unterhalt zu verdienen. Falls er nicht sehr reich war, worüber jede Nachricht fehlt, konnte er sich unmöglich darauf einlassen, dass ihm die ganze Zahlung erst postnumerando geleistet werde, sondern musste ansehnliche Vorschüsse beanspruchen. Gesetzt nun, bei Huberts Tode seien diese Vorschüsse so hoch angewachsen, dass nur sehr wenig von dem ausbedungenen Preise noch übrig blieb; bei einem flotten Künstler ist dies, wie jeder zugeben wird, keineswegs unwahrscheinlich. Nun stand das Werk halbfertig da, und Jan van Eyck, der als Hofmaler an gute Bezahlung gewöhnt war, wollte sich nicht entschliessen, für jenen kleinen Rest die sehr ansehnliche Arbeit der Vollendung auf sich zu nehmen. Da musste der gute Jodocus wohl in seine Tasche greifen und ein hübsches Stück Geld zulegen; aber durch schlimme Erfahrung gewitzigt, machte er aus, dass dies erst nach dem Abschluss des Ganzen geschehen solle und nur, falls er damit zufrieden sei. Könnte die Sache nicht diesen Verlauf genommen haben? Mir scheint er jedenfalls wahrscheinlicher, als dass der Genter Bürgersmann, wie ein Mediceer oder ein Burgundischer Herzog, aus freiem Willen ein so hohes Ehrengeschenk gespendet habe. Nach dem Bildnis des Genter Altars, das uns die Züge seines Stifters mit wunderbarer Lebenswahrheit vor Augen stellt, sieht der Mann mir gar nicht so aus, als wenn er überflüssigerweise 600 Kronen hergegeben habe. Doch ob meine Erklärung richtig ist oder nicht, darauf kommt nicht viel an, da jenes Zeugnis Münzers, wie wir später sehen werden, zwar nicht notwendig falsch zu sein braucht, aber doch auch keineswegs so sicher ist, um Häuser darauf zu bauen.

Ein Zeugnis von ganz anderem Wert bietet die Inschrift des Genter Altars. Und sie lehrt uns, dass Jan van Eyck seinen Bruder für den grössten Maler aller Zeiten hielt und neben ihm nur den bescheidenen Ruhm des Zweiten in seiner Kunst beanspruchte. Dass er ihm den Hauptanteil an ihrem gemeinsamen Werke zuschrieb, ist zwar nicht ausdrücklich gesagt, steht aber doch wohl zwischen den Zeilen zu lesen; denn nur dem wirklichen Schöpfer des Genter Altars konnte man jene alles überragende Künstlergrösse zuschreiben. Und wie wäre man dazu gekommen, ihn zu Füssen seines Werkes zu bestatten, wenn man nicht dieses selbst als sein herrlichstes Grabdenkmal betrachtet hätte? Kaemmerer hat allerdings aus der Inschrift selbst und zwar aus dem etwas sonderbar gewählten Worte *pondus* herauslesen wollen, dass Jan für sich selbst die eigentliche »Last« der Arbeit in Anspruch nehme.[1]) Doch jenen einen Ausdruck so zu pressen, wird man kaum mehr wagen, sobald man nur die schlechten lateinischen Verse in der folgenden Abteilung liest:

Pictor Hubertus
e Eyck, maior quo nemo repertus,
Incepit pondus,
quod Johannes arte secundus
Frater perfecit
Iudoci Vyd prece fretus.
Versus sexta Mai
vos collocat acta tueri.

Wie man sieht, sind hier Leoninische Hexameter d. h. Reime beabsichtigt, die freilich mit jedem Verse schlechter werden, am schlechtesten im letzten, wo das Bestreben, durch die Bedeutung der Buchstaben als römische Ziffern die Jahreszahl auszudrücken, die Wahl der Worte noch schwieriger machte, als sie dem ungeschickten Verseschmied ohnehin schon war. *Hubertus* und *repertus* ist ein ganz reiner Reim, *pondus* und *secundus* schon ein sehr unreiner;[2]) bei *fecit* und *fretus* bleibt nur noch die Assonanz übrig und bei *Mai* und *tueri* gar nur das schliessende I. Gleichwohl kann man nicht daran zweifeln, dass das Wort *pondus* nicht deswegen gewählt ist, weil es den gewünschten Sinn am klarsten ausdrückte, sondern nur um des Reimes willen, dass man folglich keine tief versteckte Bedeutung darin suchen darf. Wahrscheinlich ist auch die Namensform *Hubertus* nur angewandt, um mit *repertus* zu reimen; denn in seiner Grabschrift wird der Künstler Hubrecht genannt und in zeitgenössischen Urkunden Lubrecht.

In neuester Zeit ist die Neigung weit verbreitet, den gewaltigen Begründer der modernen Malerei ganz aus ihrer Geschichte hinauszuschmeissen. Ein namhafter Kunstgelehrter hat sich gegen mich einmal in halbem Ernste zu dem Ausspruch verstiegen: »Es giebt ja gar keinen Hubert van Eyck«, und beinahe derselben Ansicht scheint auch Voll zu sein. Er meint, an dem Genter Altar könne Hubert nur einen geringfügigen Anteil haben, weil sonst von ihm »kein einziges Werk erhalten blieb, was doch schwer verständlich ist, wenn Hubert so sehr bedeutend gewesen sein soll. Dazu kommt, dass auch die strengste Stilkritik keinen Unterschied der Technik des Genter Altars gegenüber Jans authentischen Gemälden erkennen konnte«. Der erste dieser beiden Gründe enthält eine recht kühne Behauptung. Denn bekanntlich giebt es unzählige Gemälde der altniederländischen Schule, die entweder

1) Kaemmerer liest: *pondusque Johannes arte secundus frater perfecit;* aber eine alte Abschrift bietet *quod* statt *que*, und die Züge des Originals sind gegenwärtig an dieser Stelle so verwischt, dass sie nicht erkennen lassen, welche Lesung die richtige ist.

2) Übrigens schwindet die Unreinheit, wenn man die französische Aussprache des Wortes (vgl. *second*) hier anwendet, die Jan van Eyck jedenfalls geläufiger war, als die echte lateinische. Auch der Name *Johannes* muss nach der Aussprache jener Zeit zu *Jannes* oder *Jeannes* kontrahiert werden, damit das Metrum des Hexameters richtig herauskomme.

gar keinen Meisternamen tragen oder auch einen erweislich falschen; wer kann wissen, wie viele Werke Hubert's sich unter ihnen verstecken? Richtig ist also nur, dass bisher keine nachgewiesen waren, aber auch diesem Mangel glaube ich in einem Aufsatze abgeholfen zu haben, der eben im Erscheinen begriffen ist[1]). Ich habe dort zu zeigen versucht, dass mehr als ein Dutzend Bilder erhalten und bekannt sind, die mit dem Genter Altar die nächste Verwandtschaft zeigen, aber von den beglaubigten Werken des Jan van Eyck doch viel zu sehr abweichen, um sich demselben Meister zuschreiben zu lassen. Diese habe ich auf Hubert zurückgeführt, wobei mir in einem Falle sogar ein sehr altes Zeugnis zur Seite steht. Und was Voll's zweiten Grund betrifft, so ist es nur natürlich, dass, wenn ein Maler seine Technik bei dem andern erlernt hat und kein schlechter Schüler gewesen ist, die technischen Unterschiede zwischen ihnen sehr gering sein müssen. Auch die frühesten Werke Rafael's sind von denen Perugino's in der Technik gar nicht zu unterscheiden. Freilich gilt dies nur, wenn man das Wort »Technik« in seinem engsten Sinne fasst; versteht man darunter das gesamte künstlerische Können, so stimmen die authentischen Gemälde Jan's mit den meisten Tafeln des Genter Altars keineswegs überein. Dass die beiden Stifter von allen sicheren Bildnissen Jan's abweichen, erkennt Voll selber an; und doch sind von den zehn bezeichneten Werken unseres Künstlers, die sich erhalten haben, nicht weniger als fünf Bildnisse und auch ein sechstes, die Brügger Madonna, enthält ein Bildnis. Der Berliner Christuskopf, der die echte Signatur des Jan van Eyck trägt, ist dem Gottvater des Genter Altars in der ganzen Anordnung so ähnlich, dass man ihn fast als freie Kopie desselben bezeichnen kann; aber so verwandt sie auch in der Technik sind, der geistige Gehalt der beiden Bilder schliesst jeden Vergleich aus. Unter den beglaubigten Gemälden Jan's ist nur ein einziges, das landschaftlichen Hintergrund zeigt, die heilige Barbara in Antwerpen; dieser aber steht den entsprechenden Teilen des unbefleckten Lammes und seiner Flügeltafeln fast noch ferner, als irgend eine Landschaft Memlings oder Rogers van der Weyden. Doch hierbei länger zu verweilen, ist überflüssig, da wir in der oben genannten Untersuchung die Verschiedenheiten der beiden Brüder genügend dargelegt haben.

1) Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Historisch-philologische Klasse, Neue Folge. III, 1. Die Bilder, welche ich dem Hubert van Eyck zuschreibe, stelle ich auch hier in der geographischen Folge ihres gegenwärtigen Aufbewahrungsortes zusammen:

Petersburg: 1, 2) Zwei Altarflügel mit Kreuzigung und jüngstem Gericht.

Berlin: 3) Madonna mit der heiligen Barbara und einem Karthäusermönch als Stifter, beglaubigt durch eine Inventarnotiz von 1595 als Werk des »Rupert van Eyck«.

4) Kruzifixus zwischen Maria und Johannes.

5) Der Mann mit den Nelken.

6) Kleiner Christuskopf im Profil (Fragment).

7) Kleiner Männerkopf (Fragment).

Leipzig: 8) Stifterbildnis (Fragment).

Hermannstadt: 9) Männliches Bildnis.

Turin: 10) Der heilige Franziskus empfängt die Wundenmale.

Paris: 11) Madonna des Kanzlers Rolin. Louvre.

12) Madonna mit zwei weiblichen Heiligen und einem Karthäuser als Stifter. Sammlung Rothschild.

Richmond: 13) Die drei Marien am Grabe Christi. Sammlung Cook.

Dazu kommt in Berlin noch eine alte Kopie nach Hubert, die Madonna im Rosenhaag, und in Madrid der Brunnen des Lebens, der jedenfalls auf unseren Künstler zurückgeht, den ich aber nicht genau genug kenne, um zu entscheiden, ob er Original oder Kopie ist. Endlich kann das Greisenbildnis der Sammlung Oppenheim zu Köln in Betracht kommen, doch ist mir dieses noch sehr zweifelhaft.

Wir haben bisher in erster Linie dasjenige betrachtet, was man aus dem Zeugnis Münzer's nicht schliessen darf; fragen wir jetzt weiter, was es uns wirklich lehrt. Dabei haben wir zunächst zu untersuchen, aus welchen Quellen der Arzt seine Kunde geschöpft haben kann. Die wichtigste war für ihn natürlich das Bild selbst. Er hat die Innenseiten desselben betrachtet und ihre Inschriften gelesen, wie folgender Vergleich ergiebt:

Münzer:	Inschriften:
angeli cantantes melos deo	*melos deo, laus perennis, gratiarum actio.*
angeli cum organis	*laudant eum in chordis et organo.*
iusti iudices	*iusti iudices.*
iusti milites	*christi milites.*
iusti heremitae	*heyremeti sti.*
iusti peregrini	*peregrini sti.*

Hier ist namentlich zu beachten, dass er einmal für *christi*, zweimal für *sti,* was *sancti* bedeuten soll, *iusti* geschrieben hat, ein Irrtum, der leicht verständlich ist und vielleicht noch deutlicher beweist, dass er die Inschriften selbst, wenn auch etwas flüchtig, untersucht hatte, als richtige Lesungen dies beweisen könnten. Um so auffälliger ist es, das er gerade die Hauptinschrift des ganzen Altars, diejenige, welche von seiner Entstehung Kunde gab, offenbar nicht kennt, obgleich sie in bequemster Augenhöhe angebracht war; denn er redet immer nur von *einem* »Meister Maler« und weiss dessen Namen nicht anzugeben. Dies erklärt sich, wenn wir berücksichtigen, dass Münzer von der Aussenseite, auf der jene Inschrift sich befand, auch die Bilder nicht gesehn hat. Wir dürfen daraus schliessen, dass im Jahre 1495 der Altar nur aufgeklappt gezeigt wurde, vielleicht gar dass seine Flügel an die Wand genagelt waren, so dass es unmöglich wurde, ihn zu schliessen. Denn bei dem hohen Enthusiasmus, den Münzer diesem Kunstwerk entgegenbringt, hätte er gewiss nicht versäumt, es in seinem vollen Umfange zu betrachten, wenn dies erlaubt oder bei dem Küster durch ein Trinkgeld zu erreichen war. Was wir hier festgestellt haben, ist scheinbar eine Kleinigkeit, doch werden

wir alsbald sehen, welchen Einfluss sie auf unsere Überlieferung üben sollte.

In der Beschreibung Münzers steht ein Satz, den er weder den Bildern selbst noch auch ihren Inschriften entnehmen konnte. Er sagt nämlich, unter den Tafeln mit Gottvater, Maria und Johannes befände sich eine Darstellung der acht Seligpreisungen *(figurae octo beatitudinum).* Dies kann nur bedeuten, dass die acht Gruppen der unteren Reihe — je eine auf den vier Flügeltafeln und vier auf dem Mittelbilde — die acht Arten von Tugendhaften darstellen sollen, denen in der Bergpredigt die Seligkeit zugesprochen wird. Dass dies falsch ist, muss jedem einleuchten, der die betreffende Stelle des Evangelium Matthäi (5, 3—10) nachliest. Es ist ein Erklärungsversuch für die Darstellung des Altars, der ausschliesslich von der Achtzahl jener Gruppen ausgeht, ohne das Charakteristische jeder einzelnen irgendwie in Betracht zu ziehen. Vermutlich hat Münzer ihn von dem Küster gehört, der ihm gegen gutes Geld die Kapelle des Jodocus Vydt aufschliessen musste. Denn von ihm selbst kann er schon deshalb nicht herrühren, weil er ihn offenbar missverstanden hat. Er sieht nämlich die Darstellung der acht Seligpreisungen einzig in dem Mittelbilde, während der Küster, der ihm jene Erklärung gab, die ganze untere Reihe dabei gemeint haben muss.

Und ist irgend eine Wahrscheinlichkeit, dass unser Arzt seine übrigen Nachrichten aus einer besseren Quelle hatte? Was ein Reisender über die Sehenswürdigkeiten einer Stadt zu erzählen weiss, hat er fast immer von seinen Fremdenführern erfahren, ob dies gedruckte Bäedeker oder trinkgelddurstige Küster sind. Als Münzer nach Gent kam, war mehr als ein halbes Jahrhundert seit dem Tode der grossen Brüder verflossen; Leute, die sie noch persönlich gekannt hatten, konnte er also kaum mehr ausfragen, und um archivalische Studien zu machen, war sein Aufenthalt viel zu kurz. Ausserdem trägt dasjenige, was er berichtet, auch deutlich den Stempel des Ciceronenlateins, wie wir alle es nur zu gut kennen. Wenn man von einem Lakaien durch ein königliches oder fürstliches Schloss gehetzt wird, so kann man regelmässig bemerken, dass er den Gegenstand der Bilder nicht immer richtig, aber doch nach Kräften genau angiebt, über ihren Maler aber nur dann Bescheid weiss, wenn sein berühmter Name den Zuhörern imponieren kann. Gern verweilt er auch bei dem Preise eines Kunstwerks, falls dieser hoch genug ist, um Staunen zu erregen; und weiss er darüber irgend eine Anekdote, so versäumt er nicht, sie mitzuteilen. Alle diese Kennzeichen finden wir in dem Berichte Münzers. Er erfährt eine falsche Vermutung über den Inhalt der Altarkomposition, aber wer sie geschaffen hat, bleibt ihm fremd; denn Hubert van Eyck war damals nicht mehr berühmt. Doch wenn der Küster auch seinen Namen nicht kennt, sein Grab weiss er zu zeigen, aber nur weil es zu den Merkwürdigkeiten seiner Kirche gehört. Dann kommt etwas über den Kaufpreis und endlich die übliche Anekdote, doch ist diese allerdings von ganz besonderem Charakter.

Voll hat richtig erkannt, dass sie sich auf den Wahnsinn des Hugo von der Goes bezieht und mit den sonstigen Nachrichten, die wir über ihn besitzen, vortrefflich übereinstimmt. Hier hat also Münzer eine durchaus glaubwürdige Quelle gehabt; aber brauchte der Küster von St. Bavo in diesem Fall eine schlechte zu sein? Der grosse Künstler war damals seit kaum dreizehn Jahren tot. Vielleicht hatte derselbe Küster, von dem unser Doktor seine Informationen empfing, auch jenem die Kapelle der Vydts aufgeschlossen und selbst die Äusserungen seines gestörten Geistes vor dem Altarbilde beobachtet; und wenn nicht er selbst, so sein Vorgänger, aus dessen Munde er sich hatte unterrichten können. Doch wenn er über ein Ereignis, das noch so neu war, Glauben verdient, so folgt daraus nicht, dass er auch über die Entstehung des Genter Altars, der seit mehr als sechzig Jahren auf seinem Platze stand, ebensogut Bescheid wusste.

(Schluss folgt.)

PERSONALNACHRICHTEN

Antwerpen. Adolf von Menzel wurde von der Akademie der Künste an Stelle des verstorbenen Vautier zum auswärtigen Mitgliede ernannt. -u-

WETTBEWERBE

Berlin. In dem *Wettbewerb um ein Plakat,* ausgeschrieben von *Hoffmann's Stärkefabrikation* in Salzuflen aus Anlass des im nächsten Jahr stattfindenden 50jährigen Jubiläums unter den Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler, haben erhalten den I. und II. Preis Hans Looschen, den III. Preis Fritz Greve, den IV. Preis W. v. Plessen. -u-

Chemnitz. In dem *Wettbewerb um Entwürfe zu dem König Albert-Museum* haben erhalten: den I. Preis die Architekten Fritz Hessemer und Joh. Schmidt in München, den II. Preis Architekt F. Berger in Stettin, je einen III. Preis Architekt Max Lindemann in Dresden und Architekt Heinrich Behrens in Bremen. -u-

Nördlingen. Wettbewerb um Entwürfe zu einem Brunnen auf dem Platze neben der St. Georgskirche verbunden *mit einem Kriegerdenkmal* für alle in Bayern lebenden Künstler. Die Kosten des Denkmals dürfen einschl. Fracht und Aufstellungskosten 30000 M. nicht überschreiten. Der erste Preis besteht in dem Auftrag zur Ausführung des Denkmals, der zweite Preis 1500 M., der dritte Preis 1000 M. Einzuliefern bis 14. März 1900. -u-

Berlin. Der *preussische Kultusminister* hat die Bildhauer Max Kruse, Hugo Lederer und Martin Wolff in Berlin, Hermann Hahn in München und Tuaillon in Rom zu einem *Wettbewerb* aufgefordert, dessen Aufgabe in dem Entwurf eines Gegenstücks zu der Albert Wolff'schen Gruppe Dionysos und Eros in der Nationalgalerie besteht. Die Skizzen sind bis zum 1. April 1900 einzusenden. Der preisgekrönte Entwurf wird in Marmor ausgeführt. -u-

Wien. Bei der vor kurzem von der Gesellschaft für graphische Industrie ausgeschriebenen *Plakatkonkurrenz* wurden die Entwürfe von *Max Reach* (München), *W. Auchentaller* und *Adolf Böhm* (Wien) durch Ankauf ausgezeichnet. Die wertvollste moderne Arbeit war die von Reach.

W. SCH.

DENKMÄLER

Wien. Das Komitee für die Errichtung eines *Anzengruber-Denkmals* hat beschlossen, mit der Ausführung des Denkmals den Bildhauer Hans Scherpe, den Schöpfer auch des Grabmals Anzengrubers auf dem Zentralfriedhofe, zu betrauen. -u-

Tilsit. Das Komitee für die Errichtung des *Königin Luise-Denkmals,* dem z. Z. 45000 M. zur Verfügung stehen, hat beschlossen, den von Professor Eberlein abgeänderten zweiten Denkmalsentwurf ausführen zu lassen. Der Künstler erhält ein Honorar von 40000 M. -u-

Inowrazlaw. Am 18. Oktober fand die feierliche Enthüllung des Reiterstandbildes Kaiser Wilhelm's I. statt. -u-

Neustrelitz. Zur Vorfeier des 80. Geburtstages des Grossherzogs von Mecklenburg-Strelitz wurde am 15. Oktober das von dem Bildhauer Martin Wolff geschaffene *Landeskrieger-Denkmal* feierlich enthüllt. Das Werk zeigt die überlebensgrosse Bronzegruppe einer Siegesgöttin, die einen gefallenen Krieger emporhebt, um ihn in die Gefilde der Seligen zu tragen. -u-

Konitz. Am 18. Oktober fand die feierliche Enthüllung des *Kaiser Wilhelm-Denkmals* statt. -u-

Wien (im November). Das *Anton Bruckner-Denkmal* Tilgner's ist enthüllt worden. Im Wiener Stadtpark steht es, nicht weit von dem Schindler-Denkmal Hellmer's. Aber die geistige Entfernung zwischen den beiden ist weit grösser als die räumliche! Tilgner, der Wiener Allliebling als Porträtist, war nie stark im Monumentalen. Hier leidet seine Arbeit noch unter der Mitwirkung eines mittelmässigen Schülers, A. Zerritsch. Vor allem ist in den Verhältnissen der Figuren ein arger Missgriff: die Büste des Komponisten ist in den Massen kleiner, als die weibliche Figur, die ihm den Lorbeerzweig hinhält. Der in Wirklichkeit sehr pronocierte, scharf umrissene und schwere, harte Bauernschädel Bruckner's, mit dem pfiffigen Gesicht, ist hier zu einem schmalwangigen zarten Gelehrtenkopf zusammengeschrumpft, der so aussieht, als wüsste er nicht recht, was er da oben auf dem hohen Postamente anfangen sollte. Zu der sich anschmiegenden, halbentblössten Gestalt der Frau Musika mit der Lyra scheint dieser Gelehrte jede, auch die entferntesten Beziehungen geflissentlich zu ignorieren, so dass diese Dame einen halb verzweifelten, halb rührenden Ausdruck annehmen muss. Soll ich noch mehr ins Einzelne gehn? Nein. Dieses Werk hätte man der Öffentlichkeit lieber nicht preisgeben sollen. SCH.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Zu der Berufung des jungen Düsseldorfer Malers *Arthur Kampf* als Lehrer an die Berliner Kunstakademie kann man diese Hochschule nur beglückwünschen. Der Künstler hat schon seit Jahren Beweise nicht gewöhnlichen Könnens gegeben; sein grosses Gemälde »1812«, das die Trümmer der »Grossen Armee« ergreifend darstellte, ist von der siebenundneunziger Ausstellung noch in guter Erinnerung. Bedeutender freilich erschien sein vorjähriges Bild, in dem eine Scene in einem ländlichen Trauerhause einfach und sorgfältig beobachtet zur Anschauung gebracht wurde, und in diesem Jahre erfreute der mit gutem Humor porträtierte »Rheinische Schützenkönig« ganz besonders. In diesen beiden Werken war der Maler wohl recht in seinem Element; Schilderungen der Leiden und Freuden der kleinbürgerlichen Bevölkerung scheinen ihm besonders zu liegen. — Vor allem bewährte er sich aber als vortrefflicher *Zeichner,* und diese Eigenschaft zeigte er auch vorwiegend in seiner bei *Keller & Reiner* veranstalteten kleinen Sammelausstellung. Das rein Malerische trat in ihr durchaus zurück, das ganz Individuelle, was man poetische Stimmung nennt, fehlte. Aber eben das, was zu lehren allein möglich ist, das bedeutende Können, das gerade besitzt Kampf offenbar. — Am meisten beweisen das, wie gesagt, die zahlreichen Zeichnungen, sowohl die in brauner Ölfarbe, »Walzwerk« und »Abendruhe«, wie die in Rot- und Bleistift, Akte und viele gut charakterisierte Studienköpfe; nicht weniger aber einzelne der Gemälde, wie vor allen das »Lesende Mädchen«.

Über die gleichzeitig gebotene Ausstellung Müller-Schönefeld's ist schon in der vorigen Nummer eingehend berichtet worden. — Die dritte Sammlung, Werke von *Julie Wolff-Thorn,* bot manches recht Interessante, doch kann eine gewisse Manier, die sich die Malerin angeeignet hat, trotz einzelner guter Arbeiten nicht über Mängel der Auffassung und ursprünglichen Kraft, noch weniger aber darüber hinwegtäuschen, dass sie durchaus noch nicht fertig ist. Immerhin kann man ihrer weiteren Entwicklung mit Interesse folgen. — Zur Zeit stellt in den Räumen der genannten Kunsthandlung eine neue Vereinigung von Malern zum erstenmal aus, der »*Märkische Künstlerbund*«. Dieser Name ist höchst treffend gewählt — die Künstler wurzeln offenbar durchaus in dem Boden der märkischen Heimat. — Nicht bloss, was die Motive anbetrifft, die sie wählen — das wäre ja etwas rein Äusserliches —, sondern auch, und das ist die Hauptsache, weil das, was sie uns da bieten, durchweg ihrer eigenen Natur entspricht. Die Leistungen der einzelnen sind noch nicht gleichwertig, aber sie erheben sich doch im grossen und ganzen alle über das Niveau des Gewöhnlichen. Der Einfluss des Meisters, Eugen Brachts, ist freilich selten zu verkennen, aber in den meisten Fällen haben die Maler doch auch Eigenes gegeben. Zunächst fällt der »Erntetag« von *Felix Krause* als hervorragende Leistung auf. Alles flimmert und glüht in der heissen Sonne, die weit über das garbenbedeckte, von fleissigen Arbeitern belebte Stoppelfeld dahinflutet, weisse Wolken schweben in der blauen zitternden Luft. Das Bild zeugt von einer ausserordentlichen Beherrschung der Technik, wie von einer grossen malerischen Kraft. Es hat in der Stimmung etwas sehr tief Empfundenes, Unmittelbares. — Die gleichen Vorzüge findet man in dem »Angler« desselben Künstlers. Ein Dorfjunge steht am Ufer eines tiefblauen, vollbeleuchteten Flüsschens, gespannt nach der Angel blickend. Wie gut aber auch diese gespannte Aufmerksamkeit in der Bewegung des Knaben zum Ausdruck kommt, das Beste ist doch auch hier die in der glühenden Sommersonne daliegende Landschaft. Es ist eine schöne Ruhe in dem Bilde, das trefflich komponiert ist. Man findet die einschläfernde, nur hin und wieder durch ein fernes Geräusch unterbrochene Stille, welche die Gestalt umgiebt und diese selbst erhöht solche Empfindung in dem Beschauer. — Von den anderen Gemälden Krause's ist noch ein ganz ausgezeichnetes weibliches Bildnis und das »Porträt des Malers Fritz Geyer« zu erwähnen. Es ist bezeichnend, dass er auch in dieses Bild landschaftliche Stimmung, Abendstimmung, hineinzubringen gesucht hat. Aber trotz des Hintergrundes und des rotbeleuchteten Gesichtes kommt das hier nicht recht zum Ausdruck. Immerhin hat der Künstler auch als Bildnismaler beachtenswerte Eigenschaften. — Viel erfreulicher indes als das Porträt Geyer's sind des Dargestellten eigene Arbeiten. Sein »Mondaufgang« ist beinahe ein Meisterstück und man scheidet ungern von diesem Bilde. Wie einfach ist das Motiv, dieses einsame stille Bauerngehöft, das noch vom letzten Tageslicht matt beleuchtet ist, wäh-

rend über seinem Strohdach die rötlich gelbe Mondscheibe emporsteigt! Wie einfach aber auch und doch wie packend ist das dargestellt! — Derartige Stimmungen scheinen dem Maler besonders zu liegen — sie kehren noch in einzelnen seiner anderen Bilder wieder — auch in einer Zeichnung —; vor allem aber sei auf »Nach Sonnenuntergang« und die freilich nicht voll befriedigenden »Wolken« hingewiesen. Auch er hat eine »Erntezeit« gemalt, eine Arbeit, die, ohne der Krause'schen gleichzukommen, doch ebenfalls sehr erfreut. Sein »Hollunderbusch« dagegen erhebt sich bedeutend über das den gleichen Vorwurf behandelnde Gemälde *Th. Schinkels.* Dieser Maler liebt offenbar überhaupt ähnliche Motive und Stimmungen. Seine »Sternennacht« fesselt weniger, viel mehr schon »der Abend«. Die scheidende Sonne auf den Spitzen der Bäume könnte freilich etwas mehr leuchten, und auch sonst würde eine etwas kräftigere Farbe dem Werke nicht schaden. Aber das Ganze ist doch fein empfunden und abgestimmt. Vortrefflich ist dagegen »Nach Sonnenuntergang«, und die drei kleineren »Die Haidemühle«, »Abendwolken« und »Dorf auf Sylt«, vor allem aber das überaus stimmungsvolle »Dämmerung«. — Schinkel ist übrigens ein ganz bedeutender Landschafts*zeichner*; er zeichnet zuweilen malerischer als er malt, wie die fünf hier ausgestellten Zeichnungen beweisen. — Eine sehr feine Studie bietet *Hans Pigulla* in seinem Bilde »Wolkenschatten«, in dem die durch vorüberziehende Wolken unterbrochene Sonnenbeleuchtung auf grünem Abhang scharf beobachtet zur Darstellung gelangt. Auch sein »Frühling« und »Der Wiesenbach« sind äusserst reizvoll, während »Das Kartoffelweib« bedeutenden Blick für das Charakteristische verrät. Diesen Maler am ähnlichsten ist *Louis Lejeune,* dessen »Bach«, »Ein kleiner Hof« und »Märkischer Wald« von einem sehr schönen Talent für Stimmungsmalerei Zeugnis geben; ganz besonders zu loben ist sein »Tauwetter«. — Die geringste Anzahl von Werken hat *Karl Kayser-Eichberg* ausgestellt, aber in ihnen bietet er durchweg sehr Gutes. Das grosse Bild »Über dem See« ist eine recht bedeutende Arbeit, die trotz des ausserordentlich einfachen Vorwurfs vollständig fesselt. Einige wenige mächtige Kiefern schauen von hohem Abhang auf einen jener kleinen Landseen hinab, die man so oft in der Mark, noch häufiger aber in Mecklenburg findet. Eine prächtige tiefe Abendstimmung liegt über dem Ganzen, das freilich in seiner monumentalen Auffassung besonders an Bracht erinnert, trotzdem aber durchaus ursprünglich erscheint. Kiefern und die Landschaften, denen sie den Charakter geben, sind offenbar Kayser's eigenstes Gebiet, aber nicht immer ist er so glücklich, wie in jenem Bilde. So ist »beim Kiefernwald« bei weitem nicht so einheitlich in der Farbe, auch »Kiefern am See« und selbst »Mondaufgang« erreichen es nicht ganz allein, auch diese Arbeiten sind Hervorbringungen eines tüchtigen Talentes, nicht weniger die Zeichnung »Im Kiefernwald«. Nur muss des Künstlers Begabung sich mehr ausreifen und vertiefen, und das gleiche muss man von sämtlichen Mitgliedern des Bundes sagen. Es herrscht auch fast überall eine gewisse Schwere in der Farbe vor. Allein ich möchte das nicht als Fehler bezeichnen, im Gegenteil — es tritt auch hierin eine Eigentümlichkeit der märkischen, überhaupt norddeutschen Art hervor, von der man nicht wünschen möchte, dass sie unterdrückt würde. Alles Charakteristische hat ja seine volle Berechtigung. Schon deswegen vielleicht erscheint *August Achtenhagen* als der am wenigsten Interessante der Vereinigung. Er zeigt eben weniger Eigenart, obwohl er in seinen phantastischen Vorwürfen auf den ersten Blick ganz originell erscheint. Immerhin sind seine »Quellnixe«, das »verwundete Satyrfräulein« und auch die »Nymphe« hübsche Talentproben. Als Gäste des Künstlerbundes treten drei junge Bildhauer auf, *Alexander Kraumann, Walther Schmarje* und *Hermann Hosaeus.* Alle drei sind mit guten Arbeiten erschienen, Schmayes Büste des früheren Kultusministers Bosse ist ein Werk, das in Auffassung und Ausführung dem Künstler das beste Zeugnis ausstellt. Seine weibliche Porträtbüste verdient das gleiche Lob, während das grosse Relief »Römerin im Bade« nicht in demselben Masse befriedigt. Kraumann's Statuetten, »Lockung« und »Thränen« sind ebenfalls gute Arbeiten, auch seine Plaketten sind beachtenswert. Hosaeus hat eine kleine, aber sehr fein modellierte Bronze »Bacchantin« ausgestellt. — Zur Seite des Einganges in den letzten Saal, der eine Kollektivausstellung Louis Corinth's enthält, stehen zwei plastische Werke *Max Klinger's*, die schon von der Dresdener Ausstellung her bekannte, aus einer antiken Marmorstufe herausgearbeitete »Amphitrite« und die kleine Bronze »Drei Tänzerinnen«. Es ist wirklich sehr schade, dass Klinger seiner Vorliebe für die Schönheit des antiken Steins wegen diesen Block für sein Werk gewählt hat; weil er nicht reichte, ist etwas Unvollständiges geschaffen worden, der herrlichen Frauengestalt, von deren Hüften in schönem Faltenwurf das grünlich getönte Gewand herabfällt, während der Oberkörper nackt erscheint, fehlen die Arme. Sie sind unmittelbar an den Schultern abgeschnitten, sodass der Eindruck der Absichtlichkeit hervorgerufen wird, ja, sich ausserordentlich unangenehm aufdrängt. Dem feingeschnittenen Kopf ist durch sorgfältige Tönung besonderes Leben verliehen. *Louis Corinth* offenbart in seiner Sammelausstellung wieder seine hervorragende Begabung. Höchst bedeutend sind seine Bildnisse, besonders das eines Schauspielers, das seines Vaters und auch sein Selbstbildnis. Das grosse Gruppenbildnis »Der Toast« weist zwar auch seine aussergewöhnliche Gabe zu charakterisieren auf, aber es wirkt doch allzu brutal, um nicht zu sagen stumpfsinnig. Allerdings ist das der Humor davon, aber für eine Karikatur ist das Bild zu gross. Auch befriedigt nicht einmal die Komposition. Brutal wirken auch viele andere seiner Bilder — manchmal hat man den Eindruck, dass der Maler im Trivialen förmlich schwelgt. Wo das Versumpfte und Schmutzige hingehört, mag es gelten, wie bei dem »Schlafenden Silen«, den »Schweinen« und dem »Schweinepfuhl«. Auch der »Fleischerladen« und die »Schlachterei« zeigen eine solche Virtuosität und so viel koloristische Vorzüge, dass das nicht gerade reizvolle Motiv nicht stört. Aber wozu schildert der Maler uns die »Waldnymphe« als ein aufgeschwemmtes fettes Weib, derselbe Maler, der in »Innocentia«, »Flora« und »Jugend« so zart und poesievoll einherkommt?! — Es geht ein grosser Zug durch seine Malerei, das zeigt sich vor allem in der »Studie eines Schächers« und in der gut komponierten, wildbewegten »Versuchung« — aber leider kann man von diesem Künstler nicht sagen

Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine!

P. W.

Halle. Zu Anfang November wird der *Kunstsalon Assmann* eröffnet werden. Das neue Kunstheim besteht aus sechs Ausstellungsräumen und einem Oberlichtsaal für moderne Wohnungseinrichtungen. -u-

Wien (*im November*). Im Kunstsalon *Pisko* ist eine Kollektion von Arbeiten des Landschaftsmalers *Eugen Jettel* ausgestellt. Jettel ist Mitglied der Wiener Sezession, hat eine Reihe von Jahren in Paris und den nördlichen Provinzen von Frankreich gemalt und ist seit kurzem nach Wien zurückgekehrt. Seine feingetönten Landschaften haben stets Liebhaber und Käufer gefunden. Auch jetzt bringt er eine grössere Anzahl zur Ansicht, aus Holland,

Nordfrankreich und anderen im Charakter verwandten Gegenden. Die besseren Motive hat er für seine Stimmungen in Nordfrankreich (Normandie, Picardie u. s. w.) gefunden. Hier ist ihm vieles zur zweiten Natur geworden, was man den untereinander sehr ähnlichen Motiven und Stimmungen anmerken kann. Manchmal wird seine Einseitigkeit zur Virtuosität und dadurch scheint auch die Wirkung mehr und mehr beeinträchtigt. Es liegt eine Gefahr im Beherrschen einzelner Feinheiten in der Malerei. Vielleicht findet Jettel neue, stärkere Anregungen in seiner österreichischen Heimat. Die würden dem Künstler in seinem augenblicklichen Stadium sehr zu gute kommen.

W. SCH.

Budapest. Die 300. Wiederkehr des Geburtstages von *Velasquez* feiert Ungarn in würdiger Weise in einer bemerkenswerten, in der Nationalgalerie arrangierten Ausstellung, welche am 29. Oktober eröffnet wurde. Der Wert der Ausstellung beruht sowohl in Ölbildern als auch in Reproduktionen. Unter den Ölbildern ist von grösstem Interesse ein aus dem Besitze vom Maler Benczur Gyula stammendes Gemälde, welches den sechsjährigen Infanten Balthasar Carlos darstellt — es handelt sich um jenes von Carl Justi erwähnte Bild aus der Sammlung des Herzogs von Abercorn; sodann seien erwähnt das Portät Philipp's IV. aus der Sammlung des Ministerialrats Hugo von Kilényi (alte Kopie nach einem verschollenen Bild) und ein Reiterbild aus der Schule des Velasquez (Nationalgalerie in Budapest) und fünfzehn getreue Kopien von E. Balló, M. Kovács, G. Tornai, J. Thorma und T. Zemplényi nach Bildern von Velasquez in Madrid, Wien und München. Die ausgestellten Reproduktionen rühren von der Berliner Photographischen Gesellschaft, Braun & Co. in Dornach, Laurent in Madrid u. s. w. her. Man bekommt einen ausgezeichneten Überblick der reichen Thätigkeit des Malers und kann auf Grund des stattlichen Materials — 147 Stück — die verschiedenen Epochen Velasquez'scher Kunst, angefangen von 1619 bis zu seinem 1660 erfolgten Tode, trefflich studieren, wobei der von Dr. Gabriel von Térey verfasste sachliche Katalog ein willkommener Cicerone ist. —r.

Metz. Mit einem Kostenaufwand von 22000 M. soll der *Erweiterungsbau des Museums* hergestellt werden, dergestalt, dass an der hinteren Wand des Museumsgartens ein zweistöckiger Flügel angebaut wird. -u-

VERMISCHTES

Berlin. In der *Denkmalskirche des neuen Domes* werden die allegorischen Darstellungen der *vier Kardinalstugenden* zur Aufstellung gelangen: die Gerechtigkeit, angefertigt von Professor Baumbach, die Weisheit, angefertigt von Professor Janensch, die Tapferkeit und Mässigkeit, angefertigt von Professor Schott. Die Figuren werden in Kupfer getrieben und kommen in Nischen zu stehen. -u-

Berlin. Die in der vorigen Nummer erwähnte Aufbringung der Schaper'schen Christusfigur auf das Portal des neuen Domes ist leider nicht programmgemäss verlaufen. Als die mächtige Statue bereits bis zur Höhe ihres Standortes emporgewunden war, brach ein grosser eiserner Ring, durch den die Taue liefen, und der Koloss stürzte sich überschlagend in die Tiefe auf einen Sandhaufen, in dem er sich einen Meter tief eingrub. Glücklicherweise ist kein Mensch bei dem Unfall zu Schaden gekommen, aber verschiedene Teile des Standbildes müssen ersetzt werden, was indessen, da es sich um Kupfertreibarbeit handelt, ohne grosse Schwierigkeit auszuführen ist. —r.—

Berlin. Eine That des Vandalismus ist in der Siegesallee verübt worden. Bei vier der Marmorgruppen sind die Hermen von ruchloser Bubenhand mehr oder minder stark beschädigt worden. Da die Neugestaltung der Büsten zu kostspielig werden würde, so sollen die abgeschlagenen Marmorteile ergänzt werden. In Zukunft wird übrigens während der ganzen Nacht die Siegesallee durch Bogenlicht erleuchtet, ausserdem hinter den die Gruppen nach hinten umschliessenden Taxuswänden ein hoher Zaun aus Stacheldraht errichtet und vor den Gruppen über Nacht eine Kette angebracht werden. —r.—

Hamburg. Den *Silberschatz des Senates* haben Herr Bürgermeister Dr. Mönckeberg und Herr Senator Möring durch *zwei kunstvoll ausgeführte silberne Fruchtschalen* vermehrt. Die beiden Schalen sind in der Auffassung gleich. Aus vergoldetem Fusse wächst ein massiv silberner Stil, der ein Ornament in der Form einer Sonnenblume trägt, in der sich die in Emaille ausgeführten Wappen der beiden Geschenkgeber befinden. Auf der Blume ruht eine goldene Schale, an deren Rand zierlich gearbeitete, aus getriebenem Silber bestehende Maiglöckchensträusse angebracht sind. -u-

Bern. Die Zunftgesellschaft zum »Affen« hat ein Angebot von 100000 Frcs. der Firma J. und S. Goldschmidt in Frankfurt a. M. für ihre zwei schönsten *Zunftbecher* abgelehnt. Das Frankfurter Haus gab sich mit der ablehnenden Antwort nicht zufrieden, sondern liess bei erneuten Verhandlungen durchblicken, dass das Angebot erhöht werden könnte, falls die Ablehnung keine grundsätzliche sei. -u-

Frankfurt a. M. Die Stadtverwaltung lehnte die *Erbauung einer Goethehalle* am Peterskirchhofe endgültig ab beschloss aber, die Mittel zur künstlerischen Ausgestaltung der Grabstätte von Goethe's Eltern zur Verfügung zu stellen. -u-

Uerdingen a. Rh. Am 22. Oktober wurde der *Kaiser Friedrich-Brunnen* feierlich enthüllt, zu welchem aus Anlass der Hundertjahrfeier für Kaiser Wilhelm I. der Grundstein gelegt worden war. -u-

Berlin. Harro Magnussen hat das Originalmodell seines berühmten Werkes »Der Philosoph von Sans-Souci in seinen letzten Tagen« dem Invalidenhaus zu Berlin, das der grosse König gegründet, als Geschenk überwiesen. — Dort soll das Standbild am Geburtstag Friedrichs — 24. Januar — feierlich enthüllt werden. — Übrigens hat der Künstler jetzt Verkleinerungen des schönen Werkes in $^2/_3$ und $^1/_3$ Grösse angefertigt. — Sie werden in Elfenbeinmasse und Bronze zum Verkaufe kommen. -r-

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Am 27. November und den folgenden Tagen gelangt durch die Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt die Sammlung wertvoller und seltener Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Lithographien, Schabkunstblätter und Farbendrucke von Meistern des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem Nachlasse des Provinzial-Steuerdirektors Robert von Pommer-Esche zur Versteigerung. Dieselbe enthält reiche Werke von Bause, Boissieu, Daniel Chodowiecki, C. W. E. Dietrich, Grimm, J. A. Klein, Le Prince, A. v. Menzel, Ridinger, G. F. Schmidt, Strange, Unger, Weirotter, Wille u. a., sowie zahlreiche Bildnisse und Darstellungen zur brandenburgisch-preussischen Geschichte. Der Katalog ist soeben erschienen und wird auf Wunsch von genannter Kunsthandlung zugesandt.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 6. 23. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN NEUES ZEUGNIS ÜBER DIE BRÜDER VAN EYCK

VON OTTO SEECK.

(Schluss.)

Also ist die Geschichte von jenen 600 Kronen erfunden? Dies möchte ich um so weniger behaupten, als der Preis für die Tafeln, die Jan dem Altar hinzugefügt hat, ein durchaus angemessener ist[1]). Indem ein Küster dem andern seine Weisheit überträgt und jeder folgende sie fast mit denselben Worten auskramt, wie sein Vorgänger dies gethan hatte, gewinnt das Ciceronenlatein eine Festigkeit der Tradition, die es wohl geeignet macht, zeitgenössische Nachrichten Jahrhunderte hindurch mit leidlicher Treue zu bewahren. Jene Erzählung kann also wahr sein — oder auch nicht. Denn der auswendig gelernte Salm, den ein Fremdenführer herzubeten pflegt, bleibt nicht immer stabil, sondern nimmt auch neue Elemente auf, die oft von recht zweifelhafter Art sein können. Wenn ein gelehrter Kenner oder wer sich dafür giebt, vor einem Gemälde seine Meinungen vorträgt, so pflegt der Cicerone sehr die Ohren zu spitzen und macht sich, was er gelernt zu haben meint, später gern zu Nutze. Auf diese Weise wird die Hypothese von den acht Seligsprechungen, die wahrscheinlich irgend ein Theologe ersonnen hat, unter die Leute gekommen sein, und auch die Bestimmung des Autornamens scheint sich auf gleiche Art vollzogen zu haben.

Münzer weiss weder den Maler zu nennen, noch ist ihm bekannt, dass zwei Künstler an dem Altar thätig gewesen sind. Die Überlieferung, dass zwei Köpfe der Richtertafel Bildnisse der Brüder van Eyck seien, kann also zu seiner Zeit noch nicht bestanden haben, da sie jene Kenntnis notwendig voraussetzt. Zudem ist sein Interesse an dem Kunstwerk und seinem Schöpfer so gross, seine Beschreibung so eingehend, dass er über jene angeblichen Bildnisse gewiss nicht geschwiegen hätte, wenn ihm etwas davon zu Ohren gekommen wäre.

Im Jahre 1495 wusste man noch, dass demjenigen, der zu Füssen des Altars ruhte, das Gemälde zu danken sei; als Dürer fünfundzwanzig Jahre später nach Gent kam, nannte man es schon »des Johannes Tafel«. Unterdessen hatte sich also ein Meistername dafür gefunden, doch beruhte er wohl nur auf dem Urteil von Kennern, nicht auf wirklicher Überlieferung. Die Bilder des Jan van Eyck waren damals ja schon lange wohlbekannt und hochgeschätzt; und wenn ein kunstverständiges Auge mehrere davon gesehn hatte, wie dies ja schon in dem nahen Brügge möglich war, so mussten ihm die verwandten Züge in dem Genter Altar auffallen. Auf Hubert riet natürlich keiner, weil sein Name längst vergessen war.

Denn dass der jüngere Bruder den älteren aus dem Gedächtnis der Nachwelt ganz verdrängt hatte, ist sichere Thatsache. Die Schriftsteller aus dem Ende des fünfzehnten und dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, die von der Kunst erzählen, Bartholomäus Facius, Filarete, Giovanni Santi, Jean Lemaire, Vasari in seiner ersten Auflage, rühmen alle den Johannes mit den höchsten Worten, während sie von Hubert gar nichts wissen. Aber so seltsam dies auf

1) Wie ich in der oben zitierten Abhandlung gezeigt habe, sind von Jan die Tafeln mit Adam und Eva und ihre Rückseiten mit den Sibyllen und Architektur; ferner die Statue Johannes des Täufers, der grösste Teil der Pilgertafel und etwa die Hälfte von der Anbetung des Lammes. Dazu kommen dann noch die beiden Frauengestalten der Einsiedlertafel, der barhäuptige Reiter in Blau auf der Richtertafel, die stilllebenartigen Bestandteile der Verkündigung und Aenderungen an Hintergrund und Basis Johannes des Evangelisten, durch welche die Perspektive der Statue verbessert wird. Das Altarwerk umfasst, wenn wir die Vorder- und Rückseiten gesondert rechnen, im ganzen zwanzig Tafeln. Davon hat Jan fünf ganz gemalt, zwei von Hubert begonnene vollendet und an vier anderen einzelne Ergänzungen und Zusätze gemacht. Für die zwei Jahre, die er nach urkundlichen Zeugnissen an dem Werke beschäftigt war, ist dies bei einem so langsam arbeitenden Maler genug und übergenug. Doch konnte der Hofmaler des Herzogs von Burgund wohl beanspruchen, dass ihm eine zweijährige Arbeit, auch wenn ihr Ergebnis nicht viel mehr als ein Viertel des ganzen Altarwerkes war, mit 600 Kronen vergütet werde.

den ersten Blick erscheint, ist es doch nicht schwer zu erklären. Dass Jan bei Hofe eine angesehene Stellung einnahm, sein älterer Bruder als schlichter Bürger in Gent lebte, mag mit dazu beigetragen haben; viel wichtiger aber war, dass jener seine Werke meist signierte, dieser nie. Indem man auf den farbenleuchtenden Bildchen, die feinsinnige Sammler in Nord und Süd zu ihren kostbarsten Besitztümern rechneten, immer wieder jenes »*Johannes de Eyck me fecit*« mit schönen augenfälligen Buchstaben geschrieben sah, wurde der jüngere Bruder für den Kunstfreund zur wohlbekannten Individualität, während die Bilder des älteren zum Teil vielleicht nicht weniger geschätzt waren, aber namenlos blieben oder unter falschen Namen gingen, meist wohl unter dem des Jan van Eyck[1]). War doch selbst ein so dürftiger Geselle, wie Petrus Christus, nur weil auch er seine Gemälde zu bezeichnen pflegte, dem Vasari besser bekannt, als der grosse Hubert. Die Schrift ist eben immer der zuverlässigste Träger der Überlieferung, und wer auf ihre Hilfe verzichtet, wird nur zu leicht vergessen oder verkannt.

Die Signaturen von Jans Bildern erklären es auch, warum man ihn zum Erfinder der Ölmalerei stempelte. So lange es eine historische Forschung giebt, hat sie gern bei der Frage verweilt, welchen Männern die Menschheit die verschiedenen Errungenschaften ihrer Kultur verdanke, und zu ihrer Beantwortung hat man sich immer der gleichen Methode bedient. In erster Linie suchte man nach einem ausdrücklichen Zeugnis; liess sich aber ein solches nicht entdecken, so sah man in demjenigen den Erfinder, bei dem sich das betreffende Verfahren zuerst nachweisen liess. Bellerophon soll das Reiten erfunden haben, weil seine Besteigung des Pegasos der älteste Ritt war, von dem die griechische Sage zu erzählen wusste; Danaos den Schiffbau, weil man in ihm den frühesten Einwanderer erblickte, der über See gekommen war, also jedenfalls ein Schiff besessen hatte; die Tirynthier waren Erfinder des Turmbaus, weil Türme von älterer Bauart, als sie noch jetzt in Tiryns erhalten sind, schon den Griechen nicht bekannt waren. Beispiele derselben Art lassen sich zu Hunderten anführen und nicht nur aus den antiken Historikern; selbst in gelehrten Untersuchungen unserer Zeit findet sich die gleiche Methode wieder, nur dass sie etwas vorsichtiger angewandt wird. Dass sie auch den Kunstforschern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nicht fremd war, kann man daher als selbstverständlich betrachten. Nun sind die Bezeichnungen Jan van Eyck's ausnahmslos von Jahreszahlen begleitet, die mit 1432 beginnen und bis 1439 herabreichen. Die meisten seiner Bilder waren also genau datiert, und frühere Ölgemälde kannte man nicht, ja von den Italienern wusste man sogar bestimmt, dass sie jene Technik erst viel später angewandt hatten. So musste er mit innerer Notwendigkeit zum Erfinder der Ölfarbe gemacht werden, und da man als selbstverständlich annahm, dass alles Gute und Vollkommene in der Kunst schon den Griechen und Römern bekannt gewesen sei, konnte er seine Entdeckung nur dem Studium ihrer Schriften verdanken. Wegen seiner Meisterschaft in der Perspektive gelangte man dann zu dem weiteren Schlusse, er müsse sich auch mit Geometrie beschäftigt haben. So entstand das älteste historische Zeugnis über Jan van Eyck, wenn wir das ein Zeugnis nennen wollen, was nicht auf Überlieferung, sondern nur auf gelehrter Kombination beruht. Im Jahre 1456 schrieb Facius: *Johannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps iudicatus est, litterarum non nihil doctus, geometriae praesertim et earum artium, quae ad picturae ornamentum accederent; putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat.* Worin das Neue in dem Verfahren des Jan van Eyck liegt, ist dem Facius noch unbekannt; er sah, dass die niederländischen Bilder sich von den italienischen, die damals noch alle in Tempera gemalt wurden, durch ihren leuchtenderen Farbenglanz unterschieden, wusste aber noch nicht anzugeben, was der Grund davon war. Erst als auch in Italien die Öltechnik allgemein verbreitet war, konnte man in Jan van Eyck ihren Vorläufer erkennen. Vasari's lebhafte Phantasie hat dann die Erfindung Jan's, die er schon als feste Tradition übernahm, in allen Einzelheiten auszumalen gewusst, und durch sein vielgelesenes Buch wurde sie auch den Niederländern bekannt, die vorher von diesem Ruhmestitel ihres eigenen Landes gar nichts gewusst hatten.

So besassen denn die neuen Generationen von Küstern, die in St. Bavo auf die Fremden lauerten, seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts für ihren Schatz einen Künstlernamen, der freilich falsch war oder doch nur halb richtig, aber jedenfalls den Zweck erfüllte, dem kunstsinnigen Reisenden mächtig zu imponieren. Und seit der Maler des Altars zur greifbaren Persönlichkeit geworden war, wollte man auch wissen, wie er ausgesehn habe. War es doch mehr als wahrscheinlich, dass unter den unzähligen Köpfen, die das grosse Werk umfasste, sich auch sein Selbstporträt versteckte. Aus vielen anderen Beispielen konnte man wissen, dass die Malerbildnisse am häufigsten in die linke Ecke gesetzt wurden, und auf dem äussersten linken Flügel befand sich wirklich ein Gesicht, das in seinen individuellen Zügen, in der nach vorne gewendeten Haltung, in dem forschenden Blick der Augen, die ihr Spiegelbild prüfend zu betrachten schienen, alle Charakteristika des Selbstporträts in sich vereinigte. In ihm erkannte man den Maler und dies wahrscheinlich mit Recht, nur dass man ihn natürlich Jan van Eyck statt Hubert taufte.

Das Verdienst, auch diesen in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben, gebührt Ludovico Guicciardini, der in seiner 1566 vollendeten *Descrizione di tutt*

1) Es ist daher sehr wohl möglich, dass diejenigen Bilder, welche uns nur die litterarische Überlieferung als Werke Jan's nennt, thatsächlich dem Hubert gehörten. Bei dem heiligen Franciscus in Turin habe ich dies zu erweisen versucht (Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck S. 13), und bei der Otternjagd und dem Frauenbade, die leider nicht erhalten sind, ist die gleiche Annahme nicht ausgeschlossen.

i paesi bassi zuerst Hubert's Namen nennt. Freilich kann er über ihn nur die dürftige Notiz bringen: *A pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva et dipingeva continuamente sopra le medesime opere insieme con esso fratello.* Dies ist der reine Unsinn; denn Hubert hat keineswegs immerfort an demselben Orte mit Jan gelebt und noch weniger immer an denselben Bildern gemalt. Offenbar ist dies letztere weiter nichts als ungeschickte Verallgemeinerung dessen, was in gewissem Sinne für den Genter Altar galt, und hatte Hubert immer mit Jan zusammen gemalt, so musste er freilich auch mit ihm zusammen gelebt haben. Fragen wir nun, wo Guicciardini seine sonderbare Weisheit her hatte, so giebt er selbst uns Antwort, indem er ausführlich erzählt, wie im Auftrage Philipp II. Michael Coxcie das grosse Werk kopierte. Zu diesem Zwecke mussten auch die Aussenseiten der Flügel, die, wie unserem Münzer, so wahrscheinlich auch allen andern bis dahin verborgen waren,[1]) dem Maler zugänglich gemacht werden. So hat er die Inschrift gelesen, und Guicciardini, der gleichfalls zu Philipp II. in Beziehungen stand und ihm sein Buch widmete, wird entweder durch Coxcie oder auch durch den König erfahren haben, dass Jan van Eyck noch einen Bruder Hubert besass und auch dieser an dem Altarwerk thätig gewesen war. Denn mehr als dies weiss er nicht. Seine einzige Quelle ist also die Inschrift des Genter Altars, und auch über diese besitzt er nur ungenaue Berichte. Auf Guicciardini beruht dann alles, was Vasari in seiner zweiten Ausgabe über Hubert zu sagen hat, und wieder aus Vasari ist eine Chroniknotiz des Peter Opmeer geschöpft. Nur weiss dieser dem früher Bekannten noch hinzuzufügen, dass Hubert der ältere gewesen sei. Wahrscheinlich ist dies nur aus etwas genauerer Kenntnis der Inschrift geschöpft. Denn aus dem hohen Respekt, mit dem Jan hier von dem Verstorbenen redete, musste man schliessen, dass dieser vor jenem irgend einen Vorzug besessen habe, und da man Hubert noch immer als blosses Anhängsel seines berühmten Bruders behandelte, konnte das nur der Vorzug des höheren Alters sein.

Je weiter wir dann zeitlich herabrücken, desto mehr weiss man von den Brüdern zu erzählen. Schon dies ist ein Zeichen dafür, dass die Berichte unserer Quellen nur auf gelehrter Hypothese, nicht auf echter Überlieferung beruhen. Denn diese müsste doch um so reichlicher fliessen, je näher sie der eigenen Zeit der Künstler steht, während thatsächlich das Umgekehrte der Fall ist. So kann uns dann Van Vaernewyk, dessen *Historie van Belgis* 1574 erschien, schon den Geburtsort der van Eycks nennen; aber auch diese Notiz liess sich bei gutem Willen aus der Inschrift schöpfen. Denn wenn hier *Hubertus e Eyck* stand, nicht *de Eyck*, wie Jan zu signieren pflegte, so war diese ungewöhnliche Form zwar nur gewählt, um nicht durch eine falsche Position das Metrum zu stören; aber man übersetzte es mit »Hubert aus Eyck« und hatte so durch eine freilich sehr anfechtbare Interpretation für die Brüder Maaseyck als Heimat gewonnen. Aus besserer Quelle stammte die Nachricht, dass Hubert am 18. September 1426 gestorben sei. Denn dies stand in seiner Grabschrift, die man erst jetzt genauer beachtete und abschrieb, wodurch auch uns ihr Wortlaut erhalten ist.

Unterdessen hatten auch die Küster von St. Bavo erfahren, dass mehr als ein Maler an ihrem Altar thätig gewesen sei. Es galt also jetzt, auch das Bildnis des zweiten ausfindig zu machen, und dies wurde höchst summarisch besorgt, indem man die auffälligste und hervortretendste Gestalt der Richtertafel, auf der sich ja auch Jans Porträt befinden sollte, kurzweg zum Hubert van Eyck ernannte. Freilich war es sonst ganz unerhört, dass das Malerbildnis so in den Vordergrund geschoben wurde; immer suchte man ihm ein bescheideneres Plätzchen aus, wie dies bei dem wirklichen Selbstporträt der Tafel ja auch zutrifft. Auch hätte es auffallen müssen, dass die Brüder nicht unmittelbar nebeneinander standen, sondern zwei gleichgültige Figuren sich zwischen sie einschoben. Endlich konnte der betreffende Kopf schon deswegen kein Bildnis sein, weil er langes Haar trug und dieses zur Zeit der van Eycks in der guten Gesellschaft ebenso verpönt war, wie der unrasierte Bart. Aber wer hätte sich am Ende des sechzehnten Jahrhunderts um Kostümwidrigkeiten gekümmert? So stand es denn schon damals fest, dass jene zwei Gestalten der Richtertafel die Brüder van Eyck darstellten, und merkwürdiger Weise hat man es bis auf den heutigen Tag geglaubt. Aber freilich, wer hätte sich gegen eine so alte Tradition auflehnen wollen? Erst der Reisebericht Münzer's hat uns gelehrt, dass sie nach dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden ist und folglich gar keinen Wert hat.

Die wortreiche Erzählung van Manders, die immer noch als die Hauptquelle für das Leben der beiden Brüder gilt, ist nicht viel mehr als eine Compilation aus den Nachrichten der früheren Autoren, deren Ursprung wir eben betrachtet haben. Das einzige Neue, was zugleich wohlbeglaubigt scheint, ist die Angabe, dass die Künstler eine Schwester namens Margarethe gehabt hätten, die gleichfalls Malerin war und als alte Jungfer starb.[1]) Da hier von ihrem Lebens-

1) Auch Dürer und Karel van Mander reden nur von den Innenbildern des Altars, und der letztere hält Philipp den Guten für den Stifter und will sein Bildnis mit denen der Brüder van Eyck vereinigt auf der Richtertafel erkennen. Die wirklichen Stifterbildnisse sind ihm also unbekannt geblieben.

1) Sollte nicht der jetzt so viel besprochene Meister von Flémalle vielmehr eine Meisterin sein und Margarethe van Eyck heissen? Die Zeit würde passen, da sein einziges datiertes Gemälde dem Jahre 1438 angehört. Zudem scheint mir die ganze Art seiner Malerei entschieden auf eine weibliche Individualität hinzuweisen. Man beachte zunächst die grosse Liebe, mit der vor Allem das Stoffliche der Gewänder und ihr Faltenwurf studiert ist; ferner die Neigung für das Stillleben, namentlich für die Darstellung von Blumen; dann den gänzlichen Mangel an mathematischem Verständnis, der sich in der ungewöhnlich schlechten Perspektive ausspricht; die recht flache Charakteristik der männlichen Köpfe, ob sie Bildnissen oder Idealgestalten angehören; endlich die höchst ge-

ende die Rede ist, könnte die Notiz wohl aus der Inschrift ihres Grabsteins geschöpft sein, den van Mander vielleicht noch gesehen hat. Im übrigen ist alles Thatsächliche, was er als Erster berichtet, entweder schon längst als falsch erwiesen, oder soweit es möglich sein kann, aus den vermeintlichen Bildnissen der Brüder geschlossen. Die weissen Haare des einen Kopfes, die jugendlicheren Züge des anderen belehrten ihn, dass Hubert »ein gut Teil älter ist gewesen« als Jan; und daraus folgerte er dann weiter, dass dieser der Schüler von jenem gewesen sei, was zwar richtig, aber doch nicht als Überlieferung zu betrachten ist. Da der angebliche Hubert ungefähr wie ein Sechziger aussah und nach seiner Grabschrift im Jahre 1426 gestorben war, fixierte er seine Geburt genau sechzig Jahre früher, freilich nur in sehr unbestimmten Ausdrücken: »Soviel man wissen kann, muss Hubert wohl geboren sein gegen Anno 1366 und Johannes einige Jahre nachher«. So redet man nicht, wenn man wohlbeglaubigte Zeugnisse vor sich hat; wo van Mander sich auf Vasari stützt, lautet seine Sprache ganz anders.

Fassen wir das Ergebnis kurz zusammen, so sehen wir, dass die Schriftsteller des fünfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts von den Brüdern van Eyck nichts Richtiges wussten, als was auf dem Grabstein Huberts und in der Inschrift des Genter Altars stand oder daraus gefolgert werden konnte. Die einzige litterarische Notiz, die nicht sicher, aber doch möglicher Weise echt sein kann, ist jene Küstergeschichte Münzer's von den 600 Kronen, die dem Maler des Genter Altars nach dessen Vollendung über den vereinbarten Preis hinaus gezahlt sein sollen. Im wesentlichen besitzen wir also sämtliche Quellen, die den Alten über die grossen Brüder zu Gebote standen, auch heute noch und haben sie durch die Archivstudien unserer Zeit nicht unbeträchtlich vermehren können. Jedenfalls aber dürfen wir die wichtigste Urkunde, die uns über die Thätigkeit der beiden Meister unterrichtet, die Inschrift des Genter Altars, nicht leichtherzig bei Seite schieben und Hubert nicht des Ruhmes berauben, den sie ihm zuweist.

schmackvolle, aber etwas kraftlose Farbengebung und die launische Ungleichmässigkeit, die in dem sehr verschiedenen Werte seiner Leistungen zum Ausdruck kommt. Dies begründet allerdings nur eine Vermutung; aber dass der Meister von Roger van der Weyden verschieden ist, kann doch wohl als zweifellos gelten, und ein anderer Name dürfte sich für jene Frühzeit der niederländischen Malerei kaum finden lassen. Auf der Berliner Kreuzigung (abgebildet Jahrb. d. kgl. preussischen Kunstsammlungen XIX, S. 92, Klassischer Bilderschatz 1322) befindet sich ein Weib in orientalischem Kostüm, das nicht, wie alle übrigen Gestalten des Bildes, an der Handlung lebhaften Anteil nimmt, sondern nur mit gefalteten Händen ruhig zu dem Erlöser emporblickt. Von den heiligen Frauen des Vordergrundes unterscheidet sie sich auch durch die bildnisartigen Züge ihres Gesichtes. Dieses hat nichts Frauenhaftes; vielmehr scheint die Dargestellte ein Mädchen zu sein, das die äusserste Grenze ihrer Jugendblüte erreicht hat; man kann sie auf nahe an dreissig Jahre schätzen. Vielleicht haben wir hier das Selbstbildnis der Margarethe von Eyck vor uns.

BÜCHERSCHAU

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. IV. 1. Landkreis Köln. In Verbindung mit *Ernst Polaczek* bearbeitet von *Paul Clemen*. Düsseldorf, 1897. 205 Seiten mit 89 Textabbildungen und 16 Tafeln. 6 M.

Der vorliegende Band weist gegenüber seinen Vorgängern einige Abweichungen auf. Erstens hat sich die Zahl und Güte der Abbildungen mit dem neuesten Bande wesentlich verändert, indem, wie mit lebhaftem Danke anzuerkennen ist, die wiederholt an dieser Stelle geäusserten, allerdings auch sehr berechtigt gewesenen Wünsche bei der rheinischen Provinzial-Verwaltung volle Würdigung und Erfüllung gefunden haben. Sodann ist bei der Herstellung des Textes eine Arbeitsteilung insofern eingetreten, als der Herausgeber nur die Einleitung und die Beschreibung der Orte Brauweiler und Brühl verfasst hat, alles übrige dagegen von Herrn Polaczek herrührt, welcher seit Juni 1896 Herrn Clemen als Hilfsarbeiter beigegeben ist. Die Rheinprovinz hat damit ein nachahmenswertes Beispiel gegeben, eine Entlastung Clemen's war dringend notwendig, ja unvermeidlich geworden, und da der neue Hilfsarbeiter ihm unterstellt ist und sich nach seiner Arbeitsweise zu richten hat, so kann man der Provinzialverwaltung nur Glück zu dem neuen Abkommen wünschen, welches uns die Beibehaltung der bisherigen bewährten Art und wenn möglich ein noch schnelleres Fortschreiten des Denkmälerverzeichnisses zu verbürgen scheint. Dass sich der Herausgeber die besten Stücke vorbehalten hat, wird volle Billigung finden; jeder Fachmann und jeder Laie wird seine wertvolle Würdigung der kunstgeschichtlich so wichtigen Kunstdenkmäler von Brauweiler und des herrlichen Schlosses in Brühl (bei letzterem nach den grundlegenden Forschungen Renard's) mit freudiger Befriedigung lesen. Die Beschreibung des Römergrabes in Weiden hat Herrn Dr. Klingenberg zum Urheber.

H. E

Leipzig. In der Vossischen Zeitung (auch als Sonderdruck ausgegeben) ist kürzlich ein längerer Aufsatz *Wilhelm Bode's* erschienen, der allgemeine Beachtung verdient. Der Artikel betitelt sich »*Die Entwicklung der öffentlichen Kunstsammlungen Deutschlands im letzten Jahrzehnt*« und giebt in grossen Zügen einen trefflichen und lehrreichen Überblick über dieses interessante Thema. Bode steht seit Jahrzehnten mitten im deutschen Kunstleben und hat als Direktor an den Kgl. Museen reiche Erfahrungen gesammelt, die ihn, wie keinen zweiten Kunstgelehrten unserer Zeit berufen, sein Urteil abzugeben. Mit Recht hält Bode in seinen Ausführungen nirgends mit seiner Ansicht zurück, sondern sagt offen, wo man sich auf falschem Wege bei der Ausgestaltung der Sammlungen befindet und gerade deshalb wünschen wir seinem Aufsatze die weiteste Verbreitung und hoffen, dass er auf die weitere Entwicklung der deutschen Museen von heilsamstem Einfluss ist.

WETTBEWERBE

Freiberg. In dem *Wettbewerb um die Ausschmückung des Chors im Dom zu Freiberg* erhielten die drei Preise: Otto Fritsche, Osmar Schindler und Felix Elssner. -u-

Cleve. Bei dem von dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ausgeschriebenen *Wettbewerb um die Ausschmückung des grossen Sitzungssaales im Kreishause* erhielt den 1. Preis, bestehend in der Übertragung der Arbeit, der Maler J. Deusser, den 2. Preis (1000 M.) der Maler Alb. Baur jun., den 3. Preis (500 M.) Franz Kiederich.

-u-

DENKMÄLER

Koblenz. Ein *Bronze-Denkmal des Physiologen Johannes Müller,* von Joseph Uphues in Berlin modelliert, ist am 7. Oktober enthüllt worden. -u-

Braunschweig. Am 21. September wurde der Grundstein zu einem *Bugenhagen-Denkmal* gelegt. Die Bronze-Statue wird von Professor Karl Echtermayer modelliert und vor der Brüdernkirche errichtet werden. -u-

Freiwaldau. Dem Komponisten *Ditters von Dittersdorf* wurde in Freiwaldau, seiner Heimat, am 24. Oktober ein *Denkmal* gesetzt. -u-

Reichenbach i. V. Der Charlottenburger Bildhauer *Joseph Drischler* hat den Auftrag erhalten, seine in diesem Sommer in der grossen Kunstausstellung viel bemerkte Statuette von *Moltke* in vergrössertem Massstabe für die Stadt Reichenbach i. V. auszuführen. Drischler stellt den Schlachtendenker zu Fuss mit der Mütze auf dem Haupte, in der Rechten den Krimstecher, dar. Das Werk zeichnete sich durch treffende Charakteristik und grosse Porträtähnlichkeit aus. -u-

Kiel. Der Bildhauer Jens Christiensen hat den Auftrag erhalten, ein *Denkmal für den Herzog Friedrich von Augustenburg,* den Vater der Kaiserin, anzufertigen, welches im Düstenbrocker Gehölz aufgestellt werden soll. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im *Pergamon-Saal* des Alten Museums ist man damit beschäftigt, das gewaltige Hochrelief der *Gigantomachie* in einen Zustand zu versetzen, der es ermöglicht, das Werk in dem neuen Pergamon-Museum in senkrechter Stellung, ganz entsprechend der ehemaligen Lage am pergamenischen Altar, dem Beschauer vorzuführen. -u-

Florenz. Die Neuordnung und Aufstellung der berühmten Medaillensammlung der Medici in dem Saal der Arazzi im zweiten Stockwerk der Bargello ist soeben von Professor Supino vollendet worden. Keine andere Sammlung Italiens, vielleicht keine andere Sammlung Europas, ist so reich an Medaillen des Quattro- und Cinquecento in den tadellosesten Exemplaren wie der Medagliere Mediceo, welcher seine Entstehung dem Lorenzo Magnifico verdankt. Nach der ersten Vertreibung der Medici konfiszierte die Signoria von Florenz nicht weniger als 3000 goldene und silberne Medaillen im Palazzo Riccardi, die aber mit der Restitution zum grössten Teil wieder in den Besitz des Geschlechtes zurückkehrten. Herzog Cosimo II. teilte den Geschmack seiner Vorfahren und in seinem Studio, so erzählt Vasari, sah man eine unendliche Menge goldener, silberner und bronzener Medaillen, alle aufs beste geordnet. Franz I. und Cosimo III. setzten die Sammlungen fort und erwarben Tausende antiker Münzen und moderner Medaillen. Aber der letztere verschloss seine Schätze selbst vor den Augen der Gelehrten, denen er das Studium der Bibel und der Kirchenväter empfahl vor dem unnützen Studium der Münzen. Im Jahre 1787 wurden die antiken und modernen Münzen gesondert, die ersteren werden heute im Museo Archäologico bewahrt, die letzteren gelangten vor wenigen Jahren in das Museo Nazionale des Bargello, wo sie nun endlich eine mustergültige Aufstellung gefunden haben. In der Anordnung wurden Quattro- und Cinquecento geschieden und in diesen Zeiträumen wiederum die Medaillen bekannter Künstler von denen unbekannter getrennt. An der Hand seines ausgezeichneten Führers »il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze« kann man diese Anordnung Supinos an den Originalen selbst am besten würdigen und verfolgen. Das Buch ist nach denselben Grundsätzen angeordnet wie die »Médailleurs Italiens« des Alfred Durand, beschränkt sich aber in Beschreibung und Klassifikation ausschliesslich auf die Schätze des Museo Nazionale. In Italien hat jetzt nur noch Venedig eine ähnlich gut geordnete Münzsammlung aufzuweisen, aber die grosse Sammlung hat eigentlich nur Lokalinteresse. Der Medagliere Mediceo besitzt dagegen fast alle berühmten Medaillen der Renaissance: Nicht weniger als achtzehn von den vierundzwanzig bezeichneten Medaillen des Pisanello, unter ihnen die grosse Goldmedaille Johannes VII. Paleologo; von Michelozzi drei Medaillen des alten Cosimo; von Matteo de' Parti die Medaillen des Sigismondo Malatesta und der Isotta und ein besonders schönes Exemplar einer Medaille seines Meisters Leon Battista Alberti. Von Guazzalotti sieht man Medaillen Calix III., Pius II., Sixtus IV., von Antonio Pollajuolo die berühmten Denkmünzen auf die Verschwörung der Medici. Von Sperandio Mantovano sind nicht weniger als zwanzig Medaillen vorhanden; Niccolo Fiorentino verewigte Pico della Mirandola, Angelo Poliziano, Caterina Sforza, und die schöne unglückliche Giovanna degli Albizzi, welche Ghirlandajo in S. Maria Novella gemalt hat. Unter den unbekannten Florentiner Medailleuren ist der sogenannte »Della Speranza« der bedeutendste, von ihm sind die Medaillen der Nonna Strozzi und des alten Giovanni Tornabuoni, wahre Wunderwerke der Porträtkunst. Von den zahlreichen Medailleuren des 16. Jahrhunderts sind Benvenuto Cellini und Leone Leoni zu nennen. Der erstere am besten vertreten durch die Medaille des Pietro Bembo, der zweite durch die des Michelangelo Buonarotti, welche den Meister im 88. Lebensjahre darstellt. Supino's Anordnung dieses einzigartigen Schatzes kann nicht genug gerühmt werden, und es ist mehr Genuss als Arbeit unter Führung seines Medagliere diese Sammlung zu studieren. Besonders glücklich war dann der Gedanke der Vorderseite der Medaille gleich die Rückseite in bronziertem Gips beizulegen, wenn das Original nicht in zwei Exemplaren vorhanden war. Die Aufstellung der Sammlung Ressmann ist nun die nächste grosse Aufgabe dieses verdienstvollen Museumdirektors, dem Kunst und Wissenschaft Italiens schon so viel verdanken. E. ST.

Dresden. Nach Schluss der deutschen Kunstausstellung ist hier nicht die gewöhnliche Schonzeit eingetreten, beide Kunstsalons haben uns gleich interessante Ausstellungen vorgeführt. Bei Wolfframm findet man eine grosse Sonderausstellung der Werke Jan Toorop's. Es ist wohl nun 6—7 Jahre her, als er zum erstenmal in München sich grösseren Kreisen vorstellte. Etwas weniger missverstanden wird er heute wohl, wenn auch immer noch zu oft über ihn kopfgeschüttelt wird. Der ganz Eigenartigen giebt es wenig genug und jetzt, wo wir vor kurzem oben in Pontresina einen von den Grössten verloren haben, haben wir doppelt Ursache, den noch verbleibenden entgegenzukommen. Die »Drei Bräute«, die vor Jahren besonderes Aufsehen erregten, sind hier wieder ausgestellt. Toorop's »Malayische« Bilder — wenn man die mystisch-philosophischen so nennen darf — muten uns jetzt anders an. An das prachtvolle Linienspiel treten wir mit mehr Verständnis heran: es ist mittlerweile von der ganzen europäischen Kunst aufgenommen und entwickelt worden. Überrascht war ich aber über die Farbe, z. B. der drei Bräute, ich hatte sie viel voller in der Erinnerung. Mittlerweile haben sich unsere Künstler wieder an der Farbe erfreut und es erscheint blässer als es damals erschien. Toorop selbst ist in diesen »malayischen« Werken farbiger geworden, wie sich in der »Jungen Generation« und in der ganz herrlichen »Hetäre« offenbart. Schon damals gab es neben dem »malayischen« Toorop einen »europäischen Toorop«, der unserem Empfinden unmittelbar verständlich war, d. h.

wohl auch nur dem Empfinden der Leute von auserlesenem Geschmack und nicht dem der grossen Masse. Ein ganz eigenartiger Vortrag, nicht wie Manet und doch ebenso geistvoll, eine ganz eigenartige Farbenstimmung, nicht wie Whistler und doch ebenso feinfühlig, zeichnen diesen Toorop aus. Solche Werke, z. Tl. ältere, wie die Dame in Weiss am Kaffeetisch, Landschaft bei Katwijk, Jungen mit Tauben, Café in Brüssel u. a. sind so lauteres Kunstempfinden, sind so völlig aller Pointe, allen fremden Interesses bar, — man wundert sich aufrichtig, dass sie noch nicht den Weg in die grossen öffentlichen Galerien gefunden haben! Die neuesten Arbeiten Toorop's befremden einigermassen. Da giebt es Skizzen und Bilder, deren Unterschrift man lesen muss, um nicht zu glauben, dass sie von Luce, Signac oder einem anderen dieser Gruppe von Pointillisten herrühren. Auch in der dekorativen Graphik, in der sich Toorop einst durchaus selbständig interessant zeigte, stösst man jetzt gewaltig auf Vandervelde bei ihm. Hoffentlich zeugt das nur von einer ganz kurzen Periode der Abhängigkeit. — Bei Ernst Arnold begegnen wir zwei Dresdner Künstlern, Sterl und Cissarz. Sterl, einer der ruhigen und ernsten in all diesen Tagen von Effekt und Wandel, ist am bekanntesten durch seine Bildnisse geworden, von denen auch eine Probe ausgestellt ist. Dann hat er sich in die Arbeiterwelt vertieft. Sowohl die stämmigen, markigen Charaktere in den Steinbrüchen herauszusuchen und auf die Leinwand zu bannen, sowie das farbig-malerische, das ihnen anhängt (das ist manchmal wörtlich genug zu nehmen), reizen ihn. Am glücklichsten ist Sterl aber in den Landschaften, vornehmlich in dämmerigen Abendbildern aus dem südlichen Hessen, wo er die Sommerstudienmonate öfters verbracht hat. Neben etlichen schönen Bildern dieser Art hat er auch eine abweichende Studie ausgestellt; ein Reiter nähert sich dem vom goldigen Licht der untergehenden Sonne erglänzenden Waldesrand. Hier tritt er uns stark farbenfreudig entgegen, während wir ihn sonst immer als Liebhaber der enthaltsam getönten Stimmung kennen. Mit dem rein äusserlichen Farbenvortrag scheint er mir sich noch nicht ganz glücklich abgefunden zu haben. In allen gewöhnlichen Beleuchtungen und Stellungen werfen seine pastosen Striche störende Reflexe oder gar Schatten. — Der zweite Künstler Cissarz ist einer der geschätztesten jüngeren Schwarzweisskünstler Dresdens. Gerade noch zu einer Zeit herangereift, um Vorteile aus der so rasch verblühten Plakatbewegung zu gewinnen, hat er, nachdem er auf diesem Feld Lorbeeren errang, sich einem vornehmeren Gebiet, der Illustration zugewendet. Durch sein schönes Titelbild zu Blum's Geschichte der 1848er Revolution geriet er eine Zeitlang in Gefahr, auf sensationellem Wege berühmt zu werden, da die Zeichnung polizeilich verboten werden sollte. Glücklicherweise ging es ruhig ab und er verdankt seine wachsende Beliebtheit dem eigenen Können, nicht äusseren Zufällen. Zahlreiche Kopfleisten, Titeleinfassungen, Vorsatzpapiere, auch Ex-libris u. dergl. mehr, zeigen uns sein Verständnis für geschmackvolles Ornament. Die Illustrationen zu Dichtungen von Avenarius, Wildberg u. s. w. bleiben, wie das namentlich heute vom Buchschmuck gefordert wird, nicht am Buchstaben kleben, sondern begleiten die Stelle der Wortkunst mit einer entsprechenden Stimmung der Zeichenkunst. Wenn auch im ganzen, vermöge der gutbeherrschten Technik, diese Bilder in den Büchern gut aussehen, so bietet es doch noch einen bedeutend grösseren Reiz, sie hier im Original und grösser betrachten zu können. *H. W. S.*

Berlin. Die grosse *Berliner Kunstausstellung* hat in diesem Sommer einen *Reinertrag* von etwa 70000 M. ergeben. -u-

Petersburg. Auf Einladung der Kaiserlichen Gesellschaft für bildende Kunst wird im November und Dezember d. J. eine *Ausstellung von Werken österreichischer und ungarischer Künstler* in Moskau und Petersburg stattfinden. -u-

Hannover. Der Kunstverein hat eine *Ausstellung* von Gemälden, Studien und Skizzen des im April d. J. verstorbenen *Landschaftsmalers Georg Hausmann* in den Räumen des Provinzialmuseums eröffnet. -u-

Düsseldorf. Die Künstlerschaft hat beschlossen, in Verbindung mit der Rheinisch-westfälischen Industrie- und Gewerbe-Ausstellung im Jahre 1902 eine *deutsch-nationale Kunstausstellung* zu veranstalten. Es wird ein besonderes Gebäude dafür errichtet werden, bei dem alle bei Ausstellungsbauten in neuester Zeit gemachten Erfahrungen berücksichtigt werden. -u-

Berlin. Ein überaus glänzendes Resultat hat die *Ausstellung der Berliner Secession* ergeben. Nach Abzug aller Kosten bleibt dem Verein der Secession ein Überschuss von etwa 33000 M., sodass schon jetzt 25% des von Freunden des Unternehmens hergegebenen Kapitals zurückgezahlt werden können. — Auch der Verkauf von Kunstwerken war ein ausserordentlich lebhafter; es wurde im Durchschnitt jedes vierte Werk verkauft. — Die Vorbereitungen für die am 1. Mai 1900 beginnende II. Ausstellung der Berliner Secession sind zur Zeit schon im Gange. -r-

Mailand. Die *Königliche Akademie der schönen Künste* hat ein Rundschreiben versandt, betr. ihre alle drei Jahre wiederkehrende Ausstellung. Sie wird diesmal während der Monate September und Oktober 1900 im Palazzo di Brera stattfinden und soll enthalten Werke der Malerei, der Bildhauerei und der Zeichen-, Radier- und Holzschneidekunst. Es werden nur Originalarbeiten, und zwar von jedem Künstler höchstens drei jeder Gattung, zugelassen, die in Mailand noch nicht ausgestellt waren. — An Preisen werden verteilt drei Prämien zu je 4000 Lire für Werke der Malerei und Bildhauerei (Preis des Königs Umberto), drei Prämien zu je 4000 Lire für Bildhauerei und Malerei (Preis des Saverio Fumagalli) und drei Prämien à 2000 Lire für Bildhauer. — Letzteren Preis verteilt die Kommission des Gemeinderats von Mailand, und sämtliche prämiierte Arbeiten verbleiben mit allen Rechten dem Künstler. — Nähere Auskunft erteilt das Sekretariat der Königlichen Akademie zu Mailand. — -r-

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Worpswede. Die Künstler Otto Modersohn, Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler sind aus der »*Künstlervereinigung Worpswede* ausgetreten, werden aber trotzdem an der Stätte ihres Schaffens ihren Aufenthalt behalten. -u-

Dresden. Der *Verein für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen* hatte, wie wir seinem Jahresberichte für das Jahr 1898 entnehmen, 98 Aufträge zu erledigen, bestehend in der Anfertigung und Begutachtung von Plänen für Neubauten und Erneuerungsbauten von Kirchen, sowie in Vorschlägen zur Ausschmückung von Kirchen. Seine Bemühungen sind auch besonders gerichtet auf eine Verbesserung der Zierformen beim Guss von Kirchenglocken, an deren Stelle immer mehr eine schablonenhafte, unkünstlerische Behandlung getreten war. Der Verein wird daher auf Antrag des evangelischen Landeskonsistoriums jetzt auch die Entwürfe für Glocken auf ihre künstlerische Ausbildung hin zu prüfen haben. -u-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Bietigheim. Bei der Restaurierung der alten *Peterskirche* wurde unter der Kalkdecke ein 7 m hohes und 4 m breites *Gemälde, das heilige Abendmahl* darstellend, aufgefunden. -u-

VERMISCHTES

Wien. Dem *Bericht der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst für das Jahr 1898* entnehmen wir folgendes: Das Jahr 1898 bedeutet in der Geschichte der Gesellschaft einen wichtigen Abschnitt, da in ihm die Umgestaltung der *Mitgliederpublikationen* durchgeführt wurde. In den Vordergrund derselben ist jetzt die *Jahresmappe* getreten. Zwei Folgen davon wurden ausgegeben, die für das Geschäftsjahr 1898 und die erste Hälfte des Jahres 1899. Mit der Jahresmappe hat die Gesellschaft gewissermassen ein zweites Galeriewerk begonnen, bei dem sie, ähnlich wie bei dem ersten, eine selbständige Pflege der vervielfältigenden Künste sich zur Aufgabe machte. Während sie aber in dem Galeriewerke den reproduzierenden Stich und die reproduzierende Radierung in grösstem Massstabe pflegte, wendet sie in der Jahresmappe unter dem Einfluss veränderter Kunstanschauungen ihr Augenmerk hauptsächlich dem graphischen Originalschaffen zu, ohne die reproduzierende Richtung auszuschliessen. Die Gesellschaft hat keine Opfer gescheut, um aus der neuen Publikation eine Elitesammlung zu machen. Ein Gegenstand eifrigster Fürsorge war für die Gesellschaft im Berichtsjahre das *Bilderbogen-Unternehmen.* Auf die erste Serie, die im Dezember 1897 herausgegeben wurde, folgte nach elf Monaten die zweite, die dritte ist so weit vorgeschritten, dass ihr Erscheinen demnächst erfolgen wird. Die Gesellschaft hat Ursache mit den rein künstlerischen Erfolgen des Unternehmens zufrieden zu sein. In kurzer Zeit hat sich ein Stab von Künstlern gebildet, der sich in die ihnen zum Teil ungewohnten, technisch wie gegenständlich fernstehenden Aufgaben immer mehr einzuarbeiten bestrebt ist. Wenn sich die Illustrationskunst, die bis vor kurzem in Österreich fast vollständig brach gelegen ist, in absehbarer Zeit auf eine gewisse Höhe erheben wird, so darf das Bilderbogen-Unternehmen dabei den Verdienst beanspruchen, Schule gemacht zu haben. Die überwiegende Anzahl der bisher erschienenen Bogen befriedigt in künstlerischer Hinsicht die höchsten Anforderungen. Weniger erfreulich sind aber bis jetzt die finanziellen Erfolge des Unternehmens. Der Absatz der Volksausgabe hat sich nicht so lebhaft gestaltet, als man gehofft hatte, und es stellt sich immer deutlicher heraus, dass eine Reihe von Jahren vergehen wird, bis sich die einzelnen Serien bezahlt machen. Diese Erfahrungen, die sich auf die genaue Verkaufsstatistik der Jahre stützen, legten der Gesellschaft die Verpflichtung auf, einerseits alle Mittel in Bewegung zu setzen, um eine Erhöhung des Betriebsfonds für das Unternehmen zu erreichen, da sich der anfängliche als nicht genügend erweist, andrerseits nach jenen Ursachen zu forschen, die der erwünschten Verbreitung im Wege stehen. Die Gesellschaft hat daher auf dem Wege einer Petition an den Reichsrat die Regierung um eine der Bedeutung des Unternehmens entsprechende Beihilfe ersucht und gleichzeitig dem Unterrichtsministerium in einem ausführlichen Promemoria die Sorge für seine weitere Zukunft empfohlen. Es ist zu erwarten, dass die Bemühungen der leitenden Kreise in Verbindung mit bestimmten Aktionen der Gesellschaft das Werk über die kritische Zeit hinausbringen und gestatten werden, es weiter auszugestalten. Die Gesellschaft verhehlt sich nicht, dass die Bilderbogen in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht die Popularität erringen können, die aus geschäftlichen Interessen anzustreben ist. Mit Ausnahme einiger weniger Blätter wenden sie sich an die reifere Jugend, während die untere Stufe der Kindheit, also gerade das Alter, das des Anschauungsunterrichtes am bedürftigsten ist, bis jetzt eigentlich leer ausgeht. Der Inhalt der Bilderbogen wird also nach unten erweitert werden müssen. Die Gesellschaft wird diese Frage im Verein mit erfahrenen Pädagogen gründlich studieren und hoffentlich bald in der Lage sein, mit Serien von Bilderbogen hervorzutreten, die jenen Bedürfnissen entsprechen. -u-

Berlin. Professor Hugo Vogel hat für die *Galerie Ravené* ein *Doppelbildnis der Maler Carl Becker und H. Ende,* des Ehrenpräsidenten und des Präsidenten der Akademie, geschaffen. -u-

Paris. Der II. Internationale Kongress für öffentliche Kunst wird am 1. August 1900 im Pariser Stadthause eröffnet werden. Zugleich wird in demselben Gebäude eine Ausstellung für öffentliche Kunst veranstaltet werden, deren Anordnung und Plan dieselben sind wie die des Kongresses. Jedes Land wird seine besondere, in drei Gruppen zerfallende Ausstellung haben. Sie soll in Bildern, Zeichnungen, Photographien die erläuternden Beispiele geben, während künstlerische Vereinigungen auf graphischen Tafeln die Resultate ihrer Propaganda auf diesem Gebiete veranschaulichen sollen. Gesetze u. s. w., Plakate, gegen welche die Gebäudepolizei eingeschritten ist, sollen ausgelegt werden. Demnächst sollen Einladungen an die Behörden aller grossen Städte und an alle grossen künstlerischen Vereinigungen ergehen. -u-

Cölln bei Meissen. Sascha Schneider hat das grosse *Freskogemälde in der Kirche,* den Triumph des Kreuzes in der Weltgeschichte darstellend, zur grössten Zufriedenheit des Bestellers, des kgl. sächs. akademischen Rates, vollendet und demselben übergeben. -u-

Berlin. Der Bildhauer H. Pohlmann ist beauftragt worden, eine *Büste des Dichters Geibel* für die National-Galerie anzufertigen. -u-

Berlin. Die ausgezeichnete Marmorbüste des Finanzministers Miquel, die in der Grossen Berliner Kunstausstellung d. J. durch ihre grosse Lebenswahrheit und künstlerische Vollendung besonderes Interesse erregte, soll nunmehr ausser im Museum zu Hannover und im Lingener Gymnasium, dessen Schüler Miquel war, auch im Festsaal des *Römers zu Frankfurt* aufgestellt werden. Der Minister war bekanntlich in den achtziger Jahren Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt a. M. — Die Büste ist ein Werk des Professors *Dr. Hartzer-Berlin.* -r-

VOM KUNSTMARKT

London. (Fortsetzung aus Nr. 4, vom 2. November.) Ein Louis XVI.-Sofa, mit alten Gobelins überzogen, nebst zwei grossen und vier kleinen Fauteuils, 125000 M. Ein paar Louis XVI.-Fauteuils mit alten Gobelins überzogen, 16700 M. Ein anderes Paar, 10500 M. Eine Louis XVI.-Vase, getriebene Goldbronze, 3040 M. Ein paar altenglische Maqueterie-Kommoden, 4410 M. Ein kleiner französischer Schreibtisch mit einer chinesischen Landschaft, 3000 M. — In der Bilderauktion von Sir W. Eden's Sammlung erzielten die besten Preise nachstehende Werke: Corot, eine Baumallee mit Bauernhäusern im Hintergrund, 2025 M. Mac Culloch, schottische Seenlandschaft, 6300 M. W. Müller, Landschaft, 8400 M. E. Verboeckhoven, Schafherde, Gegend an der Schelde, 1878 bezeichnet, 15855 M. B. W. Leader, Sanddünen, 1881 bezeichnet, 12200 M. Raeburn, männliches Porträt, 17850 M. J. Russell, Pastellbild von Mrs. Earle, 6510 M. B. Morizot, »La Débutante«, 4200 M. — Die Kollektion des verstorbenen Mr. J. Dole, die Christie gleichfalls verkaufte, enthielt hauptsächlich Gemälde moderner englischer Meister, so namentlich: T. S. Cooper, Landschaft mit Viehherde, 4800 M. Heidelandschaft von E. Crofts, 6300 M.

(Schluss folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 7. 30. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE INTERNATIONALE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS (SEZESSION) IN WIEN

VON WILHELM SCHÖLERMANN

Am 15. November eröffnete die »Wiener Sezession« (wie sie nun einmal allgemein genannt wird) ihre lange vorbereitete Ausstellung der vorwiegend zeichnerischen Künste, wozu das Ausland in erfreulicher Weise reichlich beigetragen hat. Ganz streng hat man es mit dem Ausdrucke »graphische Künste« nicht genommen, indem auch einige Aquarelle, kleinere Plastiken und kunstgewerbliche Objekte mit ausgestellt wurden, was dem Gesamteindruck, durch die angenehme Abwechslung im Arrangement, zu gute kommt.

Die »mis en scène« ist wiederum, wie stets bei den jungen Wienern, recht gut und geschmackvoll ausgefallen. Das Hauptverdienst gebührt wohl dem Architekten Prof. *Josef Hofmann,* der den Mittelraum und mehrere der angrenzenden Nebenräume in einfacher und vornehmer Weise dekoriert hat; die Hauptfarben sind, den auszustellenden Werken angepasst, mattgold, mattsilber und gedämpftes grau-weisses Tuch. Der Ausstellungskatalog enthält diesmal ein einleitendes Vorwort zur Erläuterung der Prinzipien, nach denen die Adaptierung der jeweiligen Räume für ihre besonderen Zwecke vorgenommen wurde, und zugleich eine recht lesenswerte Definition des Wortes »Zeichnung« im weitesten Begriffe gefasst.

Die kleineren Räume wurden teils von *Böhm,* teils von *Moser* dekoriert. Adolf Böhm hat ausserdem ein grosses fünfteiliges Glasfenster (für eine Villa des Oberbaurats Otto Wagner bestimmt) ausgestellt, das durch seine schwungvolle Linienwirkung und durchsichtige Leuchtkraft der Farben etwas Wärme in die sonst kühltemperierte Stimmung der Schwarz-Weiss-Künste hineinbringt. Dieses Glasfenster ist eine sehr hervorragende Arbeit, sowohl in künstlerischer wie in gewerblicher Hinsicht. Eigentümlich und für sensitive Augen störend wirkt die Verwendung von verschiedenartigem Glas zwischen den Bleifüllungen, schlichtem und »geriffeltem«, wodurch die ruhige Gesamtwirkung etwas leidet. Durch die »geriffelten« Gläser hat man Terrain oder Gras andeuten wollen, was aber als keine glückliche Idee bezeichnet werden muss. Bei derartigen Sachen kommt es nämlich auf naturalistische Andeutungen gar nicht an; es muss nur einheitliches Stilgefühl im Ganzen herrschen. Dass einige Wolkenpartien etwas unschön gehäuft und klein in der Form erscheinen, mag auf die technischen Schwierigkeiten, welche allzu grosse Gläser zwischen den Bleifüllungen nicht gestattet, zurückzuführen sein. Im ganzen ist die Arbeit eine sehr beachtenswerte Leistung von selbständiger Erfindung und Durchführung. Auf Böhm als dekoratives Talent habe ich bereits bei den ersten Ausstellungen der Wiener Sezessionisten hingewiesen. Er hat eine Entwicklung »voll schöner Zukunft« vor sich und wir werden noch viel von ihm zu erwarten haben.

Ein anderes zeichnerisches aber weniger kunstgewerbliches Talent ist *Ferdinand Andri,* dessen Pastelle aus dem galizischen Bauernleben bereits auf der letzten Ausstellung Beachtung fanden. Diesmal hat er wieder aus demselbsen Milieu herausgeschaffen, wenn auch nicht mit ganz so viel Glück und Eigenart wie das erste Mal.

Hans Schwaiger hat eine farbige Tuschzeichnung (»Die Astronomie«) und ein Aquarell (»Die Jagd nach dem Glück«) ausgestellt.

Ungemein vorteilhaft ist *Rudolf Jettmar* diesmal vertreten. Er stellt neun Radierungen und zwei Serien von phantastischen Landschaften (Kohlen- und Kreidezeichnungen) aus. Besonders in diesen Landschaften kommt die ganze Eigenart des jungen Künstlers zu einem klaren, erschöpfenden Ausdruck. Es sind stille, traumhafte Bilder mit einem Zug ins Heroische, Wilde, Schattenhafte. Man glaubt diese rein aus der Einbildungskraft geschaffenen Felsenhöhlen und urweltlichen Schluchten schon irgendwo gesehen zu haben und doch zerrinnt diese Ähnlichkeit bei näherer

Prüfung gleich Spukgebilden im Nebel. Überlebensgrosse menschliche Formen wachsen aus Mauern oder Baumwurzeln heraus, und gehören doch organisch in diese Gegenden hinein, so dass sie nicht stören und man sich gar nicht wundern würde, wenn sie auf einmal doppelt so gewaltig heraustreten würden. Dabei spielt hin und wieder ein seltsam gesunder Humor mit hinein, wie beispielsweise auf dem Blatt, wo die wilden Bären in einem umgestürzten Riesenbaum ein Nest wilder Bienen entdeckt zu haben scheinen und lüstern nach dem Honig schnuppern! Von Jettmar erwarte ich viel im Laufe einer ungestörten Selbstentwicklung. —

Wilhelm List hat zwei Lithographien (»Erschaffung der Eva« und »Daphne«) und ein Pastell (»Die hohen Bäume«) ausgestellt.

Ernst Stöhr bringt eine sehr koloristische Lithographie (betitelt »Zu Mozart's G-moll-Symphonie) und zwei Zeichnungen (»Gewissensqual« und »Sternennacht«), in denen die ernste Stimmungstiefe dieses Künstlers zum Ausdruck gelangt.

Josef M. Auchentaller ist durch einen Rahmen mit drei Zeichnungen, die man als Vorstudien zu Tapetenmustern auffassen kann, vertreten, das beste davon sind die breitgezeichneten grossen Schwertlilien. Auch hat er die Dekoration des VII. Saales übernommen. Von den Österreichern sind ausserdem beteiligt: *Gustav Klimt,* mit einigen zum Teil aus dem »Ver Sacrum« bereits bekannten Zeichnungen, *Friedrich König, Max Lenz, Alfred Roller,* und ein neuer, bisher unbekannter Name: der des *Dr. Hans Przibram,* welcher, von Beruf Naturforscher, eine ganze Reihe von allerliebsten Zeichnungen mit Tusche aus dem Tier- und Pflanzenleben entworfen hat, die als *Buchschmuck für den Musenalmanach der Hochschüler Wiens* bestimmmt sind. Von den auswärtigen Österreichern ist der Prager *Emil Orlik* mit Lithographien und der in München lebende *Alois Hänisch* mit verschiedenen Zeichnungen in Graphit vertreten.

Von den Ausländern herrschen die Franzosen und Engländer vor. *Grasset* zeigt u. a. seine zwei in Charakteristik und Farbengebung etwas unheimlichen Blätter »Vitriol« und »la morphiniste«, sowie eine Reihe von Studienblättern. Von den übrigen grossen Pariser Plakatkünstlern und Illustratoren sind *Toulouse-Lantrec, Henri Rivière, Raffaëlli* (mit vier leichtkolorierten Trockenstiftzeichnungen), *Charles Léandre, Léon Willette, Felix Valotton, Besnard, Francis Jourdain* (mit sehr feinen farbigen Ätzungen von silhouettenhafter Wirkung), *Alexandre Lunois, Alfred Roll, Louis Legrand, Bontet de Monvel, E. Balot, Brecquemont, Forain, Steinlen, Jeanniot, Cheret* und *Richard Ranft* vertreten. Der letztere hat in höchst eigenartiger Weise einen Stil in der farbigen Lithographie ausgebildet, der die feinsten koloristischen Wirkungen auf moderne Motive anzuwenden vermag. In neuerer Zeit sah ich verschiedene dieser farbigen Steinzeichnungen, die in Farbe, Technik und Ausdruck ganz hervorragende Qualitäten aufweisen.

England hat seinen grossen Karikaturisten und Humoristen *Nicholson* vertreten durch sieben vom Künstler selbst bemalte Drucke, das Portät der Königin von England und sechs Blätter Londoner Typen. Ausser ihm finden wir *Josef Pennell, Walter Crane, John M. Swan, C. Shannon Hazelwood, Georg Sauter* (den Münchener), *Frank Brangwyn, Gerald Moira* (mit einer Anzahl Kartons und Entwürfen für farbige Glasfenster) und vor allem als Curiosität ein Originalblatt von *Aubrey Beardsley,* die schwarz-weiss-rot-Zeichnung »Isolde«. Von *Eugène Carrière* sind einige seiner feinsten Porträtzeichnungen (Verlaine, Daudet und Rodin) ausgestellt.

Fernand Khnopff und andere Belgier (darunter Rysselberghe) sind mit charakteristischen Arbeiten vertreten, auf die es jedoch kaum nötig ist, hier nochmals im einzelnen einzugehen.

Unter den deutschen Zeichnern und Karikaturisten fallen einige ältere Tierbilder für die »Fliegenden« von *Oberländer* auf, ferner Beiträge von *Georg Lührig* (Dresden), *Käthe Kollwitz* (Berlin), *Leo Samberger* (Porträt Franz Stuck's), *Sacha Schneider, Arthur Jllies* (Hamburg), *Otto Greiner* und *Otto Fischer, Arthur Kampf* (Düsseldorf). Die Dresdener *Max Pietschmann* und *Richard Müller* und der alte *Wilhelm Leibl, Max Liebermann* und sogar *Adolf Menzel* mit einer Anzahl von Zeichnungen in wunderlich beobachteten Verkürzungen aus der älteren Zeit. Auch *Walter Leistikow* und *Ludwig von Hoffmann* fehlen nicht. *Klinger* hat fünf verschiedene Studienblätter ausgestellt und auch *Hans Thoma,* den »Mitteldeutschen Dichter«, begrüssen wir als alten lieben Bekannten. Ganz besonders möchte ich aber hier noch auf *Angelo Jank* (den Mitarbeiter der »Jugend«) hinweisen, der in drei farbigen grossen Zeichnungen aus Rothenburg a. d. Tauber ganz hervorragendes leistet. Es ist eine echt deutsche, kraftgesättigte, treuherzige Kunst, die Jank uns bietet, anheimelnd wie ein alter Meisterholzschneider von Kranach'schem und Dürer'schem Geiste. Die ganze Technik passt zur Stimmung, die uns unwillkürlich das Bild der »Wartburg« in der Phantasie hervorzaubert, mit den sanften Höhen und Wäldern der mitteldeutschen Landschaft.

Alles in allem eine reichbeschickte (über 600 Nummern umfassende) und sehr sehenswerte Vorführung der zeitgenössischen zeichnerischen Künste Deutschlands und des Auslandes.

BÜCHERSCHAU

Paul Johannes Rée: *Modern. Der rechte Weg zu künstlerischem Leben. Eine apologetische Studie.* Leipzig und Berlin, Verlag von E. A. Seemann 1900.

Ein liebenswürdiger, geistreicher und tiefempfindender Plauderer hat das Katheder bestiegen und erzählt von einer Abendgesellschaft, bei welcher ein alter Kunstfreund und ein junger Maler in ein Gespräch über Kunst kommen und ihre gegensätzlichen Anschauungen über »die Moderne« darlegen. Sie beziehen sich dabei fast ausschliesslich auf Architektur und Kunstgewerbe. Für den alten Herrn ist mit den früheren Stilen das Reich der Ausdrucksmöglichkeiten erschöpft, und er verwirft alles Moderne als unbe-

rechtigte Caprice, greisenhafte, künstlich galvanisierte Impotenz. Der junge Künstler aber, mit dessen Ansichten sich der Vortragende identifiziert, entgegnet ihm, das Studium der alten Kunst könne uns weiter nichts lehren, als dass jede Zeit ihre eigene Ausdrucksform gehabt habe und dass ihre Kunst eine um so vollendetere Höhe erreichte, je schlagender sie dem Inhalt der herrschenden Kultur Ausdruck gab. In demselben Sinne bemühe sich die moderne Kunst, die Sprache unseres Zeitempfindens zu sein. Sie spräche nicht mehr in Citaten wie die Kunst im grössten Teil des 19. Jahrhunderts, denn dabei könne niemals eine künstlerische Schöpfung von wirklichem Wert entstehen. Der junge Maler ist der festen Zuversicht, dass aus den jetzt noch tastenden Versuchen sich ein einheitlicher Kunststil herausbilden werde, wie ihn die früheren bedeutenden Kunstzeiten gehabt haben. Der freundliche Plauderer steigert sich, während er den Maler seine Ideen im Zusammenhang entwickeln lässt, zum begeisterten Apologeten; er hat, als er den Vortrag in Nürnberg, bei dem grossen Andrang zweimal, hielt, seine Zuhörer mitgerissen und wird durch das gedruckte Wort in noch weiteren Kreisen zünden. *Z.*

Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen. Von Dr. *M. Spanier.* Hamburg 1897, Commeter.

Seit Jahren wird von seiten aller Zeichenlehrer-Vereinigungen und Zeitschriften die Forderung erhoben, dass die künstlerische Erziehung der Jugend bereits in der Schule zu beginnen habe. Die gleiche Forderung stellte auch neuerdings in Hamburg die Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung auf, und den Bestrebungen dieses Vereins giebt nun Dr. Spanier in obiger Broschüre Ausdruck, merkwürdigerweise ohne von den vielfältigen Bestrebungen der deutschen Zeichenlehrer darin wesentliche Notiz zu nehmen. Immerhin ist es von Wert, wenn auch weitere Lehrerkreise in dieser Weise das von anderen bereits längst Angestrebte zu fördern bereit sind. Die Hamburger Lehrervereinigung verlangt also, dass die Klassenzimmer nicht die bekannten kasernenmässigen öden und kahlen Wände aufweisen sollen, vielmehr Bilderschmuck die Wand zu zieren habe, aber nicht nur belehrenden Inhalts, sondern von wirklich künstlerischer Form. Wo irgend angängig, sollen farbige Bilder angebracht werden, und mit Recht erinnert Spanier daran, dass auch gute Plakate, wie etwa Steinlen's Katzenplakat, hierfür durchaus geeignet sind. Ist es auch wünschenswert, dass in dieser weitgehendsten Weise alle Klassenzimmer bildlich geziert werden, so würde es doch vielleicht praktischer gewesen sein, wenn die Lehrervereinigung zunächst den schon vorhandenen Wünschen sich angeschlossen hatte, nämlich den Zeichensaal in erster Linie künstlerisch auszustatten. So lange diese nächstliegende Fordernng in so geringem Umfange wie heute Erfüllung gefunden, wird man sie erst durchzusetzen versuchen müssen, ehe man an weiteres herangeht. Dass es natürlich mit dem Ausschmücken des Raumes nicht allein gethan ist, sondern eine zweckmässige Erläuterung der Bilder seitens der Lehrer hinzukommen muss, versteht sich von selbst. Es bleibt sonst, wie in unseren Museen dabei, dass Scharen Sehenslustiger an den Werken vorübergehen, ohne ihnen nahe getreten zu sein, ohne sie verstanden zu haben. Dass damit nicht gleich ein ausführlicher Unterricht in Kunstgeschichte beansprucht werden soll, ist klar. Indem man so unter obiger Beschränkung allen Wünschen dieser Vereinigung beistimmen und ihnen Erfüllung wünschen kann, immer mit dem Hinweise darauf, dass die Erziehung unserer Zeichenlehrer für diese Art des Unterrichts noch intensiver zu gestalten wäre, sei schliesslich auf die Aufzählung hingewiesen, welche Spanier in seiner Broschüre von ähnlichen Bestrebungen im Auslande giebt, ganz besonders in England. Es wird dann zum Schlusse ein Verzeichnis derjenigen Bilder gegeben, welche als Schmuck für Schulräume besonders geeignet sind, im Anschlusse an eine entsprechende Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Ich habe vor Jahren in der Zeitschrift deutscher Zeichenlehrer bereits eine solche Liste aufgestellt, in der allerdings auch Plastik und Architektur berücksichtigt war, von der die Hamburger absehen, ohne Gründe hierfür anzugeben. Man wird aber doch zugeben müssen, dass Kindern eine Darstellung des Petersplatzes mit Peterskirche oder des Zwingers zu Dresden mindestens so leicht verständlich gemacht werden kann, ja ihr Interesse vielleicht noch mehr erregt, als etwa ein Bild von Böcklin oder Klinger. Die ganze Aufzählung läuft aber im wesentlichen doch darauf hinaus, dass als mit den üblichen Schulmitteln erreichbare Vorbilder immer wieder Seemann's bekannte Wandbilder sich empfehlen, da die Farbendrucke von Troitzsch, die kostspieligen Kohledrucke von Braun in Dornach und andere selbst für reich dotierte Institute eine schwere Ausgabe bedeuten, für die Einführung in Schulen in grossem Massstabe kaum in Betracht kommen dürften. Vielleicht hätten in diesem Verzeichnisse auch die trefflichen Reproduktionen der Reichsdruckerei aufgenommen werden können, sowie die Volksbilderbogen von Breitkopf & Härtel. Sehr beachtenswert sind die im Anhange erwähnten billigen englischen und französischen Drucke. Bedauerlich ist, dass alle diese auf Bilderschmuck in Schulen gerichteten Bestrebungen stets so vereinzelt und daher wirkungslos bleiben. Würden alle in Deutschland gleiches Erstrebende zu einer Bewegung sich zusammenschliessen, so wäre jedenfalls viel mehr Aussicht auf Gelingen dessen vorhanden, was Spanier's Schrift und die Hamburger Lehrervereinigung anstreben.

M. SCH.

A Florentine Picture Chronicle: Being a Series of Ninety-nine Drawings representing Scenes and Personages of Sacred and Profane History by Maso Finiguerra, reproduced in Facsimile from the Originals in the British-Museum by the Imperial Press of Berlin, with a Critical and Descriptive Text by Sidney Colvin, M. A. Keeper of the Prints and Drawings in the British-Museum.

Im Jahre 1889 erwarb die Verwaltung des British-Museums von Mr. Ruskins einen Band italienischer Zeichnungen, die er bereits 18 Jahre im Besitz hatte. Diese Zeichnungen gehören einer der interessantesten Periode der Florentiner Kunst aus dem Jahre 1460 an. Sie stellen in der Phantasie des Künstlers die heilige und profane Geschichte dar seit der Schöpfung bis zur Gründung von Florenz. Im ganzen sind es 99 Blätter, jedes 13×9 englische Zoll gross, die sich durch Reichtum der Erfindung auszeichnen. Sie sind vor allem das Werk eines Zeichners, der ein Goldschmied gewesen sein muss. In architektonischen und dekorativen Motiven zeigt er sich unter dem Eindruck derjenigen Meister, die Florenz damals umwandelten: Brunellesco, Michelozzo, Donatello und Luca della Robbia. Hinsichtlich seines Stils und der Erfindung der Figuren gehört er zu jener Gruppe von Realisten wie: Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Alesso Baldovinetti und die Gebrüder Pollajuolo. Der Direktor im Kupferstichkabinett des British-Museum, Mr. Sidney Colvin, hat eine Menge verschiedener Beweiszeugnisse gesammelt, um darzulegen, dass der bisher fragliche Verfasser der in Rede stehenden Zeichnungen kein anderer sein kann als der berühmte Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra (1426–1464). Mr. Colvin hat in einem ganz neuen Licht die künstlerische Persönlichkeit dieses Meisters klar gelegt. Vorweg ist der Autor der Ansicht, dass Finiguerra mehr oder minder durch Vasari und durch die zwar Aufsehen erregende, aber irreleitende Entdeckung des Abbé Zari in Paris verdunkelt worden sei. Die Gründe

für seine Behauptung hat Mr. Colvin in dem von ihm verfassten und beschreibenden Text ausgefürt, der den in Originalgrösse hinzugefügten Faksimile-Reproduktionen folgt. Die Collotype-Abdrücke sind hergestellt worden unter der Oberaufsicht von Herrn Dr. Lippmann von der Kaiserlichen Reichsdruckerei in Berlin. Die ergänzenden Illustrationen im Text wurden von W. H. Ward ausgeführt, und das Gesamtwerk von Quaritch in London herausgegeben. Diese kleinen Illustrationen sind ausgewählt, um den Vergleich anzustellen mit Werken von zeitgenössischen Künstlern, welche unbedingt Finiguerra inspirierten. ⚓

London. Veröffentlichung eines Werkes über Buddhistische Kunst. In Tokio ist die erste Serie eines ebenso bedeutenden wie im grossen Stile ausgestatteten Werkes über Buddhistische Kunst erschienen. Im ganzen sollen 20 Bände herausgegeben werden, deren jeder 20 Photographien mit beschreibendem Text erhält. Die erste Anregung zu dem weit angelegten Unternehmen ging von der reichen und mächtigen Zen-Sekte aus, welche in wichtigen Buddhistischen Angelegenheiten meistens die Führung übernimmt. Die typischen, ältesten und interessantesten in den Tempeln befindlichen, und weithin über das ganze Land zerstreuten Kunstwerke wurden von den berufensten Kennern ausgewählt und alsdann von Fachkünstlern photographiert. Die dargestellten Gegenstände umfassen die früheste buddhistische Periode Japan's bis zum Jahre 1868. Die verschiedenen Klöster des Landes lieferten Objekte für das bezügliche Werk, die zum Teil so gut wie unbekannt bisher geblieben waren. Reisende und Forscher wissen, dass selbst mit besonderer Erlaubnis es oft schwer hielt, gerade solche Dinge zu besichtigen, die vielleicht am meisten Interesse für sie haben könnten. In der Hauptsache blieben die Tempel und Klöstergemeinschaften die eigentlichen Auftraggeber zur Herstellung von Kunstwerken aller Art. Durch die Entstaatlichung des buddhistischen Religionswesens gelangten allerdings viele Kunstschätze in das Ausland, indessen blieb noch immer überreiches Material im eigenen Lande zurück. In dem ersten, kürzlich erschienenen Bande des oben näher bezeichneten Werkes konnten die reproduzierten Kunstwerke nicht in chronologischer Ordnung an einander gereiht werden, jedoch ist es nicht ausgeschlossen, dass dies später geschieht. Dies kann eventuell um so leichter erfolgen, da keins der photographischen Bilder numeriert wurde. Selbstverständlich muss aber zu einem solchen Vorhaben die ganze Serie zur Ausgabe gelangt sein. Der erläuternde Text ist in japanischer und englischer Sprache verfasst. Den japanischen Wortlaut haben die ersten dortigen Autoritäten festgestellt, während die Übersetzung durch den amerikanischen Professor Fenel-Cosa redigiert wurde. Unter den 53 Illustrationen des ersten Bandes sind 3 Chromoxylographien, der Rest Collotypen. Im ganzen wird die Auflage nur 1000 Exemplare stark sein. Der Preis beträgt für den Druck auf japanischem Papier pro Lieferung 31 Mark, auf Seide 60 Mark. Subskribenten auf das ganze Werk erhalten dasselbe im ersten Falle für 540 Mark, in der Luxusausgabe für 1060 Murk. ⚓

Bötticher, Adolf, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen.* VIII. Aus der Kulturgeschichte Ostpreussens. — Nachträge. Königsberg 1898. 126 und 81 Seiten mit 83 und 48 Textabbildungen. IX. Namens- nnd Orts-Verzeichnis. Königsberg 1899. 99 Seiten. Gr.-8°.

Der feinsinnige Mitarbeiter Gustav Hirschfeld's bei der Ausgrabung von Olympia, Adolf Bötticher, ist durch merkwürdige Lebensschicksale von den Ufern des Mittelländischen Meeres an die baltischen Gestade verschlagen worden, um hier der amtlichen Verzeichnung der ostpreussischen Kunstdenkmäler sich zu unterziehen. Er hat sich dieser Aufgabe, welche er mit den vorliegenden Heften abschliesst, in liebevollem Fleiss gewidmet und ein Werk geschaffen, für welches die Angehörigen der östlichen Grenzmark ihm dankbar sind, zumal es eine geeignete Grundlage zum Weiterarbeiten, namentlich auf dem nicht genügend berücksichtigten Gebiete der älteren Malerei und Bildnerei Ostpreussens bildet. Der erste Teil des vorliegenden Heftes weiss in einer kulturgeschichtlichen Übersicht die mittelalterliche Baukunst Ostpreussens einschliesslich der kirchlichen Ausstattungsstücke trefflich zu schildern und gewinnt durch die ausgiebige Berücksichtigung des Bauernhauses ein besonderes Interesse, während die Darstellung für das 16.—18. Jahrhundert an Wert allerdings wesentlich zurückbleibt. Im zweiten Teile finden wir Nachträge zu den bisher erschienenen sieben Bänden, u. a. eine mit leider unzulänglichen Autotypien ausgestattete Beschreibung der neuentdeckten mittelalterlichen Wandmalereien im Ordensschlosse Lochstedt. — Das im 9. Heft enthaltene Namens- und Orts-Verzeichnis ist von Herrn Rechtsanwalt von Schimmelfennig gearbeitet und ist naturgemäss sehr willkommen. — Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, dass die ersten drei Hefte des Bötticher'schen Werkes trotz ihrer recht beträchtlichen Auflage bereits vergriffen sind. Dieser in der Geschichte der deutschen Denkmäler-Verzeichnung vielleicht einzig dastehende Fall erklärt sich durch den ungewöhnlich billigen Preis, welchen die ostpreussische Provinzialverwaltung für ihre Veröffentlichungen verständigerweise festgesetzt hat. In anderen Provinzen, in welchen man 6 M. und mehr für ein Heft beanspruchen zu sollen glaubt, liegen die Exemplare noch in Massen unverkauft beim Verleger. Kann man im Zweifel sein, welches Verfahren das richtigere und zweckmässigere ist? Lassen sich die grossen Opfer, welche die Denkmäler-Statistik erfordert, rechtfertigen, wenn ihre Ergebnisse ein totes Kapital bleiben, anstatt fruchtbringend, anregend und belebend in die weitesten Kreise unseres Volkes zu dringen? *H. E.*

NEKROLOGE

Paris. Eines unerwarteten Todes, auf dessen tragische Einzelheiten einzugehen unnötig ist, starb in Paris der Künstler J. B. Daniel Dupuis. 1849 in Blois geboren, hatte sich Dupuis durch seine zahlreichen Medaillen (u. a. für die Weltausstellung von 1878) und Porträtplaketten den Ruf eines der vorzüglichsten französischen Medailleure erworben. *G.*

PERSONALNACHRICHTEN

München. Die *Königliche Akademie der bildenden Künste* erwählte zu *Ehrenmitgliedern* den Architekten Professor Emanuel Seidl in München und den Maler und Professor der königlichen Kunstgewerbeschule zu Nürnberg, Friedrich Wanderer. -u-

WETTBEWERBE

Köln. Ausgestellt sind gegenwärtig die *Entwürfe zu dem engeren Wettbewerb um das Kaiser Friedrich-Denkmal.* Beteiligt sind Stockmann, Dorenbach und Kirsch sowie Albermann in Köln und Peter Breuer in Berlin, dessen Reiterfigur auf einem von Schmitz entworfenen Postament steht. -u-

Saarlouis. Aus dem engeren Wettbewerb um ein *Kreis-Kriegerdenkmal* ist der Bildhauer Georg Meyer in Steglitz als Sieger hervorgegangen. -u-

Stuttgart. In dem *Wettbewerb um Entwürfe zu einem J. G. Fischer-Denkmal* wurde der erste Preis nicht erteilt. Den zweiten Preis erhielt der Bildhauer A. Emil Mayer in Stuttgart, den dritten Preis der Bildhauer Emil Kiemlen im Verein mit den Architekten Schmohl und Stähelin in Stuttgart. Der mit dem zweiten Preise gekrönte Entwurf wurde wegen der Vorzüglichkeit der Büste zur Ausführung empfohlen unter der Bedingung, dass das Postament einer Umarbeitung unterzogen werde. -u-

Rostock. In dem *Wettbewerb* um das zu errichtende *Denkmal des Grossherzogs Friedrich Franz III.* ist der Preis dem Bildhauer Wilhelm Wandschneider zuerkannt worden. -u-

Dresden. In dem *Wettbewerb um Plakatentwürfe für das 13. deutsche Bundesschiessen* wurde der Preis von 300 M. dem Maler Max Liebernickel in Dresden zuerkannt. -u-

DENKMÄLER

Sorau. Der Bildhauer H. Wefing in Berlin hat soeben das Modell für ein in Sorau zu errichtendes *Doppeldenkmal der Kaiser Wilhelm I.* und *Friedrich* fertig gestellt. Auf einem breiten mit Kränzen und Kartuschen gezierten Postament, an dessen Vorderseite ein Adler über einem Brunnenbassin aufragt, erhebt sich die Gruppe des alten Kaisers, der dem begeistert ihm ins Auge blickenden Sohne die Hand auf die Schulter legt. -u-

Messina. Auf der Esplanade am Meer ist kürzlich das *Denkmal* enthüllt worden, das an den heldenmütigen Kampf erinnern soll, dem in der unglücklichen Schlacht bei Adua am 1. März 1896 die sizilianischen Batterien Masotto und Bianchini zum Opfer fielen. Das Denkmal ist eine Schöpfung des Bildhauers Salvatore Buemi. -u-

Berlin. Nach einer Verfügung des Kaisers soll ein *Moltke-Denkmal* als Widmung des Kaisers vor dem Generalstabsgebäude am Königsplatz errichtet werden. -u-

Zürich. Am 26. Oktober fand die feierliche Enthüllung des von Hugo Siegwart in Luzern geschaffenen *Pestalozzi-Denkmals* statt. Es besteht aus der Bronzegruppe des als Vater der Armen und Waisen gedachten Pädagogen und eines ihm zur Seite stehenden, zu ihm aufschauenden Knaben in ärmlicher Kleidung. -u-

Rixdorf. Für das *Kaiser Wilhelm-Denkmal* sind bis jetzt 15400 M. vorhanden. Man hofft, dass zu Anfang des nächsten Jahres die erforderlichen Mittel für das Denkmal beisammen sein werden. -u-

Stralsund. Ein *Denkmal für Ernst Moritz Arndt* wird von dem Bildhauer Albert Manthe in Berlin hergestellt. Als Standort ist der Hof des Gymnasiums gewählt worden. -u-

Zittau. Die Sammlungen für das *Bismarck-Denkmal* haben bisher 18000 M. ergeben, so dass an der für die Errichtung des Denkmals nötigen Summe nur noch 2000 M. fehlen. -u-

Krefeld. Für die Errichtung eines *Kaiser Friedrich-Denkmals* hat sich ein Komitee gebildet. Gedacht ist das Denkmal als monumentaler, künstlerisch ausgestatteter Brunnen, der in der Mitte der Stadt auf einem Platz aufgestellt werden soll. -u-

Mailand. Der Corriere della Sera eröffnet eine Subskription für ein *Giovanni-Segantini-Denkmal,* das auf dem kleinen Friedhof von Maloja errichtet werden soll. -u-

Sprottau. Dem ehemaligen Direktor des botanischen Gartens in Breslau, *Heinrich Robert Göppert,* soll ein *Denkmal,* eine überlebensgrosse Bronzebüste auf einem Granitsockel, errichtet und am 25. Juli 1900, seinem hundertjährigen Geburtstage, enthüllt werden. Das Modell hat Professor Fritz Schaper in Berlin entworfen. -u-

Pirna. Am 22. Oktober wurde das *Bismarck-Denkmal* enthüllt. Dieses, eine Marmorbüste auf einem Säulenunterbau, ist von dem Bildhauer Kirchhoff zu Kleinzschachwitz ausgeführt und der Stadt zum Geschenk gemacht worden. -u-

Breslau. Am 26. Oktober ist hier ein *Moltke-Denkmal* von *Cuno von Uechtritz* feierlich enthüllt worden. Es besteht aus einem unpolierten Sockel aus schlesischem Granit mit der Bronzefigur des Generalfeldmarschalls in $1^1/_2$facher Lebensgrösse: der wohlbekannten hohen, hageren Gestalt mit der vielen grossen Personen eigenen etwas vornüber gebeugten Kopfhaltung. Moltke trägt die Feldmütze und den langen Militärmantel, der vorn zurückgeschlagen den Überrock mit dem Orden pour le mérite sehen lässt. In der Linken hält er eine Landkarte; der klare, durchdringende Blick der leuchtenden Augen ist in die Ferne gerichtet; die etwas nach rückwärts gestreckte Rechte macht eine Geberde des Erstaunens, als würde er in seinen Kombinationen plötzlich durch eine unvermutete Erscheinung oder Situation gestört, über die sein überlegener Geist aber bald Herr sein wird. Die Verzierungen des Sockels, zwei glänzende Bronze-Rundschilder auf Eichenzweigen mit den Jahreszahlen 1800—1891, sind keine glückliche Zuthat, da sie nach Gelegenheitsdekoration aussehen, aber keinen monumentalen Charakter haben, wie ihn das sonst einheitliche und wirksame Standbild in seiner Schlichtheit aufweist. Die Ausführung des im Entwurfe geplanten Beiwerks in Gestalt einer kranzspendenden Walküre hoch zu Ross neben Kriegstrophäen, das ganz und gar nicht zum Charakter des Gefeierten passte, scheiterte glücklicherweise an der Höhe der Kosten. Der Schöpfer des Denkmals, *Cuno von Uechtritz,* ist ein Breslauer Kind, am 3. Juli 1856 geboren. Durch seine in Berlin entfaltete und hauptsächlich auch für Berlin in Anspruch genommene bildnerische Thätigkeit ist er allgemein bekannt. *C. B.*

Schweidnitz. In Schweidnitz, der Hauptstadt des Kreises, in dem *Moltke's* Tusculum Creisau mit seiner Grabstätte liegt, ist am 29. Oktober dem Generalfeldmarschall ein *Denkmal* errichtet worden. Die Bronzefigur Moltkes ist frisch und lebendig wie mitten in der Beobachtung eines sich abspinnenden Kampfes aufgefasst. Der ungekünstelt um die Schultern gelegte Feldmantel mildert die Hagerkeit der wohlbekannten Gestalt und verhilft ihr zu einer allseitig interessanten, abgerundeten Silhouette. Der architektonische Rahmen des auf einer Plattform sich erhebenden Standbildes besteht aus einer auf drei Seiten herumgeführten von Obelisken flankierten Brüstung mit bronzenen Gedenktafeln für die in den letzten drei grossen Kriegen Gefallenen aus dem Kreise Schweidnitz. So ist in annehmbarer und ungezwungener Form das Moltkedenkmal zu einem Kriegerdenkmal erweitert. Der Entwurf stammt von *Ernst Seger* (geb. 1865 in Neurode in Schlesien), der seit 1891 in Berlin lebt, und der das Glück gehabt hat in verhältnismässig noch jungen Jahren für verschiedene Orte seiner schlesischen Heimat eine stattliche Anzahl wohlgelungener Werke schaffen zu können. Von Denkmälern in anderen Orten Deutschlands sind sein Essener Kriegerdenkmal und die Gedenktafel für Kaiser Friedrich in der Marienkirche in Danzig zu erwähnen. Seine volle Begabung entfaltet Seger in der Darstellung anmutiger graziös bewegter zarter Frauenkörper. Der ausserordentliche Erfolg der vorjährigen Ausstellung seiner Arbeiten bei Keller & Reiner in Berlin veranlasst den Künstler im kommenden Dezember an gleicher Stelle eine zweite zu veranstalten, auf der eine grosse Menge neuer Arbeiten des leicht und fleissig schaffenden Künstlers, der sich mit Glück letzthin auch der dekorativen Kleinplastik zugewandt hat, zu sehen sein werden. *C. B.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Eisenach. Unter dem Protektorat des Grossherzogs von Sachsen ist ein *Thüringer Museum* begründet worden, welches die Bestimmung hat, alle in den Thüringischen Landen vorhandenen Gegenstände von prähistorischer, geschichtlicher, litterarischer, künstlerischer und kunstgewerblicher Bedeutung zu vereinigen. Das Grossherzogliche Staatsministerium hat als Räumlichkeit für das Museum das Refektorium des ehemaligen Eisenacher Dominikanerklosters zur Verfügung gestellt. Das Museum hat bereits eine Reihe wertvoller Altertümer teils in eigenem Besitz, teils sind sie von den Eigentümern unter Wahrung des Besitzrechtes dem Museum zur Aufstellung überlassen worden. -u-

St. Petersburg. Die Kaiserliche Gesellschaft zur Hebung der Künste veranstaltet vom Januar bis März 1900 eine *Ausstellung* von Werken deutscher Kunst und deutschen Kunstgewerbes. -u-

Künstlerische Photographien. Im Laufe der nächsten Zeit wird in fünfzehn deutschen und österreichischen Städten eine Wanderausstellung gezeigt werden, durch die ersichtlich gemacht werden soll, wie es feinfühligen Amateuren gelungen ist, mit Hilfe der verschiedenen photochemischen Verfahren Bilder künstlerischen Charakters hervorzubringen. Diese Ausstellung wurde von der Redaktion der Photographischen Korrespondenz in München ins Leben gerufen und hat ihre Tournee Ende September in Wien im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie begonnen. Von Wien wandert die Ausstellung demnächst nach Lemberg, im November nach Breslau und Dresden, im Dezember nach Berlin, im Januar 1900 nach Göttingen und Jena, im Februar nach Chemnitz und Magdeburg, im März nach Leipzig und Nürnberg, im April nach Karlsruhe, im Mai nach Krefeld und Flensburg, im Juni nach Salzburg. -u-

Lyon. An der Universität ist ein *Archäologisches Museum* eröffnet worden, zu dessen Kosten ausser dem Unterrichts-Ministerium, dem Generalrat des Rhone-Departements und dem Munizipalrat von Lyon besonders die Gesellschaft der Freunde der Lyoner Universität beigetragen hat. Der erste Saal enthält die Sammlung ägyptischer Altertümer, die übrigen acht Säle Werke der griechischen und römischen Kunst, zum grössten Teil in Gipsabgüssen, jedoch auch eine Anzahl Originale. -u-

Chemnitz. Der *Kunstgewerbeverein* veranstaltete in der zweiten Hälfte des Oktober in dem vom Rate der Stadt zur Verfügung gestellten Raume der Vorbildersammlung eine *Plakatausstellung,* zu der die hervorragendsten Plakatfirmen des In- und Auslandes gegen 400 Plakate eingesandt hatten. -u-

Breslau. Das Museum schlesischer Altertümer besass bisher als Leihgabe der Provinz neun alte *Gobelins* und eine Anzahl *Kunstgegenstände,* welche früher vom Komitee zur Errichtung eines Provinzial-Museums erworben worden waren. Auf Antrag des Vorstandes des Altertumsmuseums und im Einverständnis mit dem Kuratorium des Museums der bildenden Künste beschloss der Provinzialausschuss, diese Gegenstände nebst einer Reihe von kunstgewerblichen Gegenständen, vorbehaltlich der Genehmigung des Provinziallandtages, dem *Städtischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer* zu übergeben und in dessen Eigentum übergehen zu lassen. -u-

Stuttgart. In der König Karl-Halle des *Landesgewerbe-Museums* ist soeben eine *Buchausstellung* grösseren Stils für längere Zeit eröffnet worden, zu der die Hofbibliotek, die Königliche Öffentliche Bibliothek, das Buchgewerbe-Museum in Leipzig, die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin aus ihren historischen Buchschätzen reichlich beigesteuert haben, wie auch deutsche, englische und französische erste Verlagshäuser mit mustergültig ausgestatteten Verlagswerken dort vertreten sind. Ferner sind Meisterdrucke der grossen englischen Buchreformatoren William Morris und Walter Crane zur Schau gebracht worden. -u-

München Das neue *Nationalmuseum* wird am 1. Dezember dieses Jahres dem Direktorium übergeben werden. Die Eröffnung des Museums für den allgemeinen Besuch kann jedoch voraussichtlich erst zu Anfang des Sommers 1900 erfolgen; so lange Zeit wird die Überführung und Ausstellung der Sammlungen noch in Anspruch nehmen. -u-

Paris. Auf Befehl des deutschen Kaisers sollen auf der Weltausstellung 1900 in drei Räumen des deutschen Repräsentationshauses am Quai d'Orsay die hervorragendsten *Werke der französischen Kunst des vorigen Jahrhunderts,* die sich in königlichem Besitz in den Schlössern zu Berlin und Potsdam befinden, ausgestellt werden. Die Meisterwerke Watteau's, Lancret's Chardin's u. a. werden für die Dauer der Ausstellung in ihr Heimatland zurückkehren, um dort von dem Kunstverständnis Friedrichs des Grossen, der sie sammelte, Zeugnis abzulegen. Das Mobiliar der Räume wird gleichfalls aus den erlesensten kunstgewerblichen Stücken des Potsdamer Stadtschlosses und des Neuen Palais bestehen. -u-

Wiesbaden. Seit einigen Jahren hat sich hier eine kleine *Künstlerkolonie* von etwa zwanzig Malern zusammengefunden die unlängst im Banger'schen Kunstsalon ihre *erste öffentliche Gesamt-Ausstellung* veranstaltete. Die Ausstellung enthält über 100 Werke, darunter Arbeiten der Figurenmaler Alois Ekardt, Kaspar Kögler, C. Watzelhau, G. J. Frankenbach, E. Nitzsche, der Landschafter N. v. Astudin und Hans Völker, des Tiermalers Weinberger und des Bildhauers Waldemar Hecker. -u-

Dresden. Die im Jahre 1900 stattfindende *Deutsche Bau-Ausstellung* soll besonders dazu dienen, eine *Vereinigung der Landes-Konservatoren Deutschlands* zugleich mit den Vertretern der deutschen Altertums- und Geschichtsvereine herbeizuführen. Auch werden Sonderausstellungen alter sächsischer Handzeichnungen und der vom Verbande deutscher Ingenieur- und Architektenvereine gemachten Aufnahmen typischer Formen des Bauernhauses in Deutschland, der Schweiz und in Österreich-Ungarn vorbereitet. -u-

Magdeburg. Die städtischen Behörden bewilligten einstimmig 800000 M. für den *Neubau des Museums für Kunst und Kunstgewerbe* nach den Entwürfen des Professors Friedrich Ohmann, des Leiters des kaiserlichen Hofburgbaues in Wien. Das neue Museum wird auf den Heydeckplatz, einem der schönsten Plätze inmitten der Stadt, errichtet werden. Das bisherige Museumsgebäude — das alte Prinzenpalais am Domplatz — wird den naturwissenschaftlichen und vorgeschichtlichen Sammlungen der Stadt zur Verfügung gestellt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung sprach Herr *Dr. Max J. Friedländer* über *Lucas Cranach.* Anknüpfend an die Dresdener Ausstellung betonte er als ihr wichtigstes Ergebnis die Klarheit, die hier zum erstenmal eine Reihe früher Werke des Meisters über seine erste fränkische Thätigkeit gewinnen liess. Bilder wie die Kreuzigung in Schleissheim, und die ehem. Fiedler'sche »Ruhe auf der Flucht«, zusammengehalten

mit frühen Holzschnitten, der Kreuzigung von 1505 und der undatierten Apostelfolge mussten alle bisher den späteren Arbeiten Cranach's gewordene Anerkennung von diesen ab und fast allein auf sich lenken. Neben dieser Wandelung des Urteils ist die Lösung der Pseudo-Grünewaldfrage das erfreulichste Resultat, das sich aus der Nebeneinanderstellung aller wichtigsten Werke ergeben hat. Schliesslich stellte der Vortragende eine chronologische Ordnung der Hauptwerke Cranach's auf. Danach sprach Herr Geheimrat Dr. *Friedrich Lippmann* über *Jacopo de' Barbari.* Nach einem Überblick des geringen biographischen Materials wurde der vielfach überschätzte Einfluss Barbari's auf Dürer wesentlich eingeschränkt. Seine künstlerische Begabung erscheint auch für eine zeichnerisch vollkommene Leistung wie den Plan von Venedig nicht ausreichend.

VERMISCHTES

Kaiserswerth. Die zu Kaiser Friedrich Barbarossa's Zeit erbaute *Kaiserpfalz* soll jetzt restauriert werden. Die Staatskasse hat dafür 800000 M. bewilligt. -u-

Breslau. Am Geburtshause *Adolf von Menzel's* in der Albrechtsstrasse, das dem der Vollendung entgegengehenden stattlichen Neubau des Schlesischen Bankvereins weichen musste, ist auf dem nach der Langen-Holzgasse zu gelegenen Teile nahe der Ecke eine Gedenktafel angebracht worden. Sie ist vom Bildhauer Gisecke modelliert und bei Gladenbeck in Bronze gegossen worden. Die oblonge Tafel entspricht in ihrer dekorativen Ausgestaltung dem Stil des Gebäudes, einer modernen Abart des Barock. Das in Kartuschenform gehaltene gewölbte Schriftfeld wird von wohlstilisiertem Laubwerk umrahmt und enthält in gut verteilten Antiqualettern in Relief die Worte: »*Hier stand das Haus, in welchem Adolf Menzel am 8. Dezember 1815 geboren wurde*«. Die Anregung zur Anbringung der Tafel ging vom hiesigen Verein für Geschichte der bildenden Künste aus, die der Magistrat der Stadt Breslau, deren Ehrenbürger bekanntlich Adolf von Menzel ist, aufgriff und nun in würdiger Weise verwirklicht hat. Das Haus mit dem alten Namen: »Zur goldenen Muschel« bildete die Ecke des an der Stelle zweier Häuser errichteten Bankgebäudes und ist als Geburtsstätte Menzel's durch folgende Eintragung im Kirchenbuche von St. Maria Magdalena sichergestellt: Adolf Menzel, geboren den 8. Dezember 1815, getauft den 26. Dezember 1815 zu Magdalena. Vater: Schulvorsteher. Mutter: Charlotte Emilie geb. Okrusch. Geburtsort: Albrechtsstrasse, goldene Muschel No. 1394.« *C. B.*

Breslau. Die Einweihung des neuen »*Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer*« fand am 27. November statt. Für den Abend des Tages war von der Breslauer Künstlerschaft ein grösseres Fest geplant, das der Bedeutung des zu feiernden künstlerischen Ereignisses würdig zu werden versprach. *C. B.*

Athen. Die deutsche Regierung hat das *Palais Schliemann's* in der Phidiasstrasse für 400000 Francs angekauft und wird darin das *Deutsche Archäologische Institut* unterbringen. -u-

Düsseldorf. *Eduard von Gebhardt* ist gegenwärtig mit der Vollendung des einen der beiden grossen *Wandgemälde* beschäftigt, welche er in der neuerbauten *Friedenskirche* ausführt. Das Bild stellt die Verklärung Christi und die Heilung des besessenen Knaben dar. -u-

London. Eine *Gutenbergfeier* wird auch in London anlässlich des 500. Geburtstages Gutenberg's veranstaltet werden. Aus diesem Anlass soll in St. Brides Institute eine *Internationale Buchausstellung* stattfinden, welche den Werdegang der Typographie von den Anfängen bis auf die Neuzeit darstellen wird. Ferner sollen Setzer- und Drucker-Wettbewerbe insceniert werden. -u-

Bremen. Arthur Fitger hat die vor zwei Jahren im Auftrage des Bremischen Grosskaufmanns Franz Schütte begonnenen *Wand- und Deckengemälde im Festsaal des Künstlervereins* vollendet. Ein grosser bacchischer Opferzug ist die Hauptidee seiner Dekoration. An der nördlichen Wand hat der Künstler zu beiden Seiten der grossen Orgel nur zwei kleinere Gemälde anbringen können, von denen das eine die weltliche, das andere die geistliche Musik durch entsprechende Symbole darstellt. -u-

VOM KUNSTMARKT

London. (Schluss aus Nr. 6.) Peter Graham, schottische Küstenlandschaft, 4200 M. M'Whirter, Flusslandschaft, 4620 M. R. Morris, Genrebild, 8610 M. Briton Rivière, Genrebild, 7560 M. — 17 Miniaturen, Porträts der Könige von Delhi, von Timur bis Bahadur Schah, persisch-indisches Werk, 7000 M. — Die Kupferstichsammlung des Mr. Behague enthielt zahlreiche seltene Blätter, und wurden dieselben auf der Auktion bei Christie meistens hoch bezahlt. »Abendzeit« nach Leader, von B. Desbaines, Probeblatt, 315 M. »Kalter Oktobertag«, nach Millais, von B. Desbaines, bezeichnetes Probeblatt, 357 M. »Lady Clive«, nach Sir Thomas Lawrence, von S. Cousins, 620 M. »Lady Gower mit Kind«, nach Lawrence, von Cousins, 2000 M. Nach Meissonier: »1812«, von J. Jacquet, Probeblatt, 440 M. »Das Porträt des Sergeanten«, Probeblatt mit Namensunterschrift des Malers und Stechers, 840 M. »Les Renseignements«, von A. Jacquet, Probeblatt, 609 M. »1807«, von J. Jacquet, Probeblatt, Unterschrift des Malers und Stechers, 2000 M. »1814«, von demselben, 650 M. »Der Pferdemarkt«, nach Rosa Bonheur, von P. Landseer, Probeblatt, 800 M. »Der König der Schluchten«, von Landseer, Probeblatt, 1100 M. »Das Innere der Kathedrale von Burgos«, von A. H. Haig, 735 M. »Mont St. Michel«, von demselben, Probeblatt, 735 M. — Stiche nach älteren englischen Meistern: »Lady Charlotte Greville«, nach Hoppner, von Young, in Farben, 1200 M. »Einfalt«, nach Reynolds, von Bartolozzi, in Farben, Probeblatt, 920 M. »Mrs. Pelham, Hühner fütternd«, nach Reynolds, von Dickinson, 4000 M. Nach demselben, von Valentine Green »The Ladies Waldegrave«, erster Plattenzustand, 4200 M. »Lady Hamilton« als Bacchante, nach Reynolds, von J. R. Smith, in Farben, 2000 M. — Sotheby verauktionierte verschiedene Kupferstichsammlungen, darunter nachstehende wertvolle Blätter: »Lord Nelson«, von Turner, nach Hoppner, vor der Schrift, tadelloses Exemplar, 1000 M. »Virgil und Horaz«, nach Angelica Kauffmann, von Bartolozzi, in Farben, sehr selten, 600 M. Mrs. Beresford, nach Romney, von J. Jones, vorzüglicher Druck, 700 M. »Washington«, nach Trumball, von V. Green, Mezzotint, in Farben, 1520 M. — Aus der von Robinson & Fisher verauktionierten Sammlung des früheren spanischen Gesandten, Grafen Benomar, soll hervorgehoben werden: Porträt von Don Pedro Nunez de Villavirencio, Freund und Schüler des Murillo, 4200 M. »Himmelfahrt«, 3000 M. Beide Bilder sind in der Manier von Murillo gemalt. — P. Morris »Söhne von Helden«, 10000 M. ⚓

München. Anfangs des nächsten Jahres gelangt unter Leitung der Herren A. Riegner, Hofkunsthändler und Hugo Helbing in München, die zwar kleine aber äusserst gewählte Sammlung des verewigten Rentners Herrn Jakob Pini in Hamburg und zwar in den Sälen der Herren Louis Bock & Sohn, zur Versteigerung.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 8. 14. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GIOVANNI SEGANTINI

VON WILHELM SCHÖLERMANN

Ganz jäh und unerwartet ist der grösste und tiefste Maler des heutigen Italien, der die Alpen neu entdeckte, aus dem Leben geschieden: Giovanni Segantini. Hoch in den Gletscherregionen hat er gelebt und dort ist er auch gestorben, gestorben auf dem Gipfel seiner Schaffenskraft. Er hinterlässt ein unvollendetes grosses Werk, das auf der Pariser Ausstellung zu sehen sein wird: das *Panorama des Engadin*, das der 41jährige Meister bis zu seiner kurzen Krankheit kaum halbvollendete. Aber das, was er vorher geschaffen hatte, genügt, um ihn unter die Reihe der Grossen und in die Gemeinschaft der Auserwählten zu versetzen.

Wie ein Roman klingt sein Leben. Als Sohn armer Handwerksleute 1858 in Arco geboren, verliert er mit fünf Jahren seine Mutter und kostet alle Leiden und Entbehrungen, die die Armut begleiten. Er lernt früh die Schmerzen und die seelischen Einsamkeiten, früh die grosse Ahnung und die brennende Sehnsucht nach Freiheit und Natur kennen. Nach dem Tode der Mutter wird er zu einer Stiefschwester seines Vaters nach Mailand gebracht. Von da ab werden seine Erinnerungen deutlicher, die Krisis seines Schicksals tritt ein, die sein ganzes Leben bestimmt. Er hat es selbst erzählt und aufgezeichnet, wie ihn die »Bestimmung« unwiderstehlich ergriff als er die Dachstube seiner Stieftante heimlich verliess, um die Schönheit zu suchen, die unbekannte Schönheit in der Ferne. Er hat von der zauberhaften Stadt Paris gehört, die »jenseits der Alpen liegt«. Dorthin will er wandern. Aber der Weg ist lang und ermattet sinkt er eines Abends, während die untergehende Sonne die fernen Höhenzüge vergoldet, am Eingang eines Alpendorfes nieder. Bauern finden ihn halb tot und abgemagert und nehmen sich mitleidig seiner an. Er wird Hirtenbube und hütet Schafe und Schweine. Seinen Träumen in freier Alpennatur überlassen, zeichnet er eines Tages ein naturgetreues »porträtähnliches« Schwein auf einen Felsblock. Die Hirten und Bauern laufen zusammen und heben mit echt italienischer »Kunstbegeisterung« den neuen Giotto auf die Schultern und tragen ihn im Triumph ins Dorf. Durch die Fürsprache eines reichen Mailänders wird er Schüler der Mailänder Akademie und die Linie seines Lebens ist fortan eine gerade, steigende Bahn.

Es ist nicht meine Absicht, die einzelnen grösseren Werke des Dahingeschiedenen der Reihe nach aufzuzählen und zu besprechen. Wir haben, seit Segantini berühmt geworden, kritische Erläuterungen über seine Person, Malerei, Technik und Bedeutung genug gehabt. Mit dem Jahre 1889 wurde der bis dahin in stiller Einsamkeit schaffende Künstler zuerst auf der Münchener Ausstellung einer grösseren Gemeinschaft zugängig gemacht. Der Erfolg war damals ein überraschender. Sieben Jahre später, 1896, brachten Berliner und 1898 Wiener Ausstellungen eine Übersicht seiner bis dahin geschaffenen Arbeiten. Es war eine ziemlich schwierige Aufgabe, das kunstempfängliche Publikum seiner etwas spröden Technik zugängig zu machen. Sie erinnerte an feine Mosaiksteinchen, eine Wirkung, die durch das prismatische Zerlegen der reinen Farben nebeneinander auf der Leinwand, statt des Durcheinanderreibens auf der Palette, erzielt wird. Es ist das im Wesentlichen dasselbe, was die sog. Pointillisten und Neo-Impressionisten angestrebt haben, nur dass Segantini in seiner Alpeneinsamkeit ganz allein und selbständig zu ähnlichen Ergebnissen gelangte, wie sie, ein Beweis dafür, wie organisch dieser Häutungsprozess unseres modernen Auges, das »unbewusste Wissenschaft« getrieben hat, gewesen ist. Das eigentümliche Zittern und Flimmern der Alpenluft musste Segantini in direkter und steter Berührung mit der reinen Natur auf diese Technik bringen. Er hat selber interessante Aufzeichnungen über diesen Gegenstand gemacht, wie denn Segantini überhaupt zu den Malern gehörte, die von Zeit zu Zeit den Pinsel mit der Feder vertauschten, um sich selber Klarheit über den eigenen Entwicklungsprozess und den »zurückgelegten Weg« zu geben. So hat er über sich und seine Arbeit geschrieben für die, welche ihm nahe

standen oder geistig auf ähnlichen Wegen strebten. Was Segantini gefunden, hat er getreulich berichtet. Sein Auge sah die dünne, klare, flirrende Luft der Hochalpen, wo die magere Vegetation mit harten klammernden Organen an dem steinigen Boden klebt, die feinen Halme, die vom »Schneefegen« gepeitscht oder von den Sonnenstrahlen gedörrt werden, während Bäume, Felsen und menschliche Gestalten sich, wie aus Stahl geschnitten, scharf und mit fast dramatischer Wucht gegen das klare Firmament abheben. In dieser dünnen Luft atmete er und so atmen auch seine Werke diese kühle und kristallene Luft.

Die Gestalt Giovanni Segantinis wird mit der Entfernung unseres Standpunktes wachsen, wie alles Echte. Sie erfordert einen gewissen Abstand, wie seine Bilder, inhaltlich und technisch, diesen Abstand verlangen. Es ist in ihm das grosse kosmische Flimmern des Lichtes, das uns in Rembrandt so elementar und mystisch zugleich entgegendämmert und in seine magischen Kreise bannt. Nur dass Rembrandt das dunkle, Segantini das helle Geheimnis in ewig wechselnder Erscheinung zu durchdringen sucht. Der Holländer fühlt Gott im Dämmerschein des nebligen Zwielichts seiner meerbespülten Niederlande; der Maler der Hochalpen preist den Schöpfer, der sich in Lawinen und Gletschern, kristallnen Bergseen, im blauen Himmelsgewölbe, in grünen Halden und schneeigen Firnen offenbart. Beide sind Lichtanbeter, beide aber zugleich heimatliche, dem Boden entwachsene Menschen. Darum sind sie äusserlich so verschieden, innerlich so ähnlich und wesensverwandt. Mit einem andern Grossen ist Segantini verglichen worden, mit Jean François Millet. Wer die Zeichnungen des Italieners gesehen hat, wird dies begreiflich und berechtigt finden. Ich habe diese Entdeckung bei Gelegenheit der ersten Ausstellung der Wiener Sezession (in der Gartenbaugesellschaft) an der Hand der ausgestellten Studienblätter seinerzeit in der Kunstchronik des näheren besprochen (Kunstchronik No. 23. Jahrgang 1897/98). Die feierliche Linie der Einzelfiguren in der Silhouette gegen einen klaren Abendhimmel waren äusserlich das Hauptmerkmal dieser inneren Verwandtschaft der beiden Maler, die im einfachen Bauern und Hirten dasselbe entdeckt haben, was Meunier in den belgischen Grubenarbeitern wiedergefunden hat: Würde und tragische Kraft. Das ist ein Element, das diese Künstler mit der Antike näher verknüpft, als alle klassizistischen Nachahmungen antiker Reliefs oder Statuen. Wir müssen unser Auge daran gewöhnen, das Wesen der Antike im modernen Leben zu sehen, und unterscheiden lernen, was falsches und was echtes antikes Empfinden ist. Dann erst wird uns der richtige Massstab gegeben, das richtige Werturteil gegenüber den Erscheinungen der Gegenwart ermöglicht. Das Neue und das Alte wird durch ein festes Band verknüpft, welches zwar nicht für jeden sichtbar, aber dennoch vorhanden ist, und nur von den Tieferblickenden erkannt wird. Die Alten sind manchmal »unglaublich modern«. So giebt es auch Moderne, die unglaublich viel an die Alten gemahnen. Ein solcher Moderner war Segantini. Streng und doch milde, wie ein Sienesisches Bild des vierzehnten Jahrhunderts, mit seinem dichten schwarzen Haar und Vollbart, welche die feinen Lippen und die hohe freie Stirn kühn und doch weich umrahmten, so steht er uns geistig vor Augen, ein Nichtzuvergessender, ein Ganzer und ein Meister, der sich in dem Lebenswerk, das er geschaffen, die Unsterblichkeit und uns die Pflicht zu liebender Verehrung und eine tiefe Dankesschuld hinterlassen hat.

NIEDERRHEINISCHER BRIEF.

Zu meinem grossen Bedauern fand ich heute die Kollektion *Leibl* nicht mehr bei Schulte vor. Also eine Erfrischung weniger. Ich hatte mich auf diesen Trunk aus einer ungetrübten Quelle echt deutschen Ursprungs gefreut wie ein Kind. Leibl's Lieblingsspruch war es früher: »Die Kunst ist so schwer. Man muss stark, stark sein, um sie richtig zu packen. Ich z. B. bin kaum stark genug.« Das pflegte er in München um die Zeit 1875 zu sagen. Es zeigt, wie ernst ers mit dem »Malen« meinte.

Zur Erholung fiel es ihm dann wohl mal ein, im sogenannten *Affenkasten,* dem Herrenstübl' im Augustinerbräu auf der Neuhauserstrasse seine Herkulesschulter anzustemmen und 8—10 neben ihm Sitzende langsam aber sicher von der Bank herunter zu streifen. Der Pinsel war ein Instrument, das seine Armmuskeln nicht genug in Thätigkeit setzte. Damals hörte man von dem übermütigen »Kölner Jungen« manchen Gewaltstreich. Daneben malte er jeden, der's wollte, auf der ganzen Akademie, als lebensgrossen Studienkopf in 2—2½ Stunden, breit, kräftig, prima, immer wunderbar im Ton.

So ist er immer seinen Weg weitergegangen, hat sich herzlich wenig um Schlagwörter gekümmert da hinten in seinem Aibling zwischen seinen Bauern, die auch nicht viel reden, Leibl, eine Künstlerkolonie für sich.

Also mit Leibl ist's heute nichts.

Aber es giebt doch einige recht gute Bilder da von Düsseldorfern, die es mit Recht übelnehmen würden, wenn sie unerwähnt blieben. Oben im Saal ein grosses dekoratives Seestück von *Becker,* dem früheren Schüler Dücker's, mit Figuren von *Klein Chevalier.* Wie viel besser würde das tüchtige Bild sich in einem grösseren Raume ausnehmen, wie hier, wo es oben und unten anstösst und lange nicht die Wirkung ausübt, die ihm zukäme. Das Wasser ist, wie immer, vorzüglich gemalt, wenngleich ich ein wenig das Dramatische in Wasser, wie Figuren vermisse, etwas, was man in den guten Bildern Andreas Achenbach's niemals vermisst. Auch muss ich immer wieder ein klein wenig das persönlich Leidenschaftliche vermissen, das Wuchtige, was bei einem Sturm auf hoher See, wenn er in solcher Grösse auftritt, natürlich wäre. Es hängt gerade jetzt ein Andr. Achenbach vom Jahre 1874 in der Kunsthalle. Nennen wir ihn braun, nennen wir ihn wie wir wollen — aber er ist persönlich, hat Bildwirkung, hat Stimmung. Becker ist im besten Alter. Er sucht nach neuen Ausdrücken, und es erfreut, ihn ruhig und objektiv zu beobachten.

Unten im Saal bei Schulte finden wir ein »Porträt« von dem jungen *Kiederich.* Es ist eine ganz alte Dame in dunkelrotem Kleide. Sie sitzt vor einer reichen dunkelgetönten spanischen Wand und hat ihre Füsse auf einem braunen Teppich stehen. Das Bild scheint so recht frisch nach der Natur heruntergestrichen, ist jedoch nicht ein bischen roh, zeigt, was ein ungetrübtes Auge, das unbekümmert darauflos sieht, an Form und Farbe heraussaugen kann aus so einem einfachen Stückchen Natur. Dicht daneben »balzende Birkhähne« vom »*jungen Hünten*«, einfach, fein im Ton, ohne Aufdringlichkeit. Wir gehen dann an zwei Pariser Bildern von ziemlichen Dimensionen ziemlich kalt vorüber, da es uns nicht erwärmen kann zu sehen, wie der eine mitten im Segantini stecken geblieben ist, der andere mitten im Prärafaelismus. Beide zeigen, dass man sich niemals selbst verlieren soll.

In der Kunsthalle fesselt uns nach dem ersten Überblick am intensivsten ein ganz kleines Bild von *Hugo Mühlig,* sicherlich nicht grösser als einen Fuss breit. Da sitzt mitten auf freiem Felde ein Bauer auf einem Wagen mit Fässern, mit zwei Kühen, einer bunten und einer roten, bespannt. Im Hintergrund eine kleine Kartoffelernte. Das alles ist mit wenig Mitteln, aber in so reizvollen Gegensätzen, mollig, weich, und im Lokalton so delikat wiedergegeben, dass einem Kenner und Sammler das Wasser im Munde zusammenläuft. Es wundert uns deshalb um so mehr, dass Mühlig für diese kleinen delikaten Stimmungsbilder immer noch nicht die Preise bekommt, die sie verdienen. Sie bieten doch wahrhaftig genug dem Laien wie dem Kenner. Es liegt Gefühl und Gemüt darin.

In der Nähe hängt ein gutes Bild von *Wansleben:* »Abendrot«. Von *Bahner* hängt ein kleines Bildchen hoch oben unter der Decke, so dass die ganze Feinheit des Bildes dazu gehört, um es zu finden. Es ist ein »holländisches Dörfchen« und gehalten in den späten stumpfen Tönen gleich nach dem Entschwinden der Sonne. Es ist auch nur ein kleines Bild, wird vielleicht von Hunderten an einem Tage übersehen werden. Es verdient das nicht.

Es gehört zu der Art von Bildern, wie sie auch der »junge *Nikutowski*« malt. Des letzteren Bilder haben viel Ton, und er hat vollen Anspruch auf Beachtung. Es will uns bedünken, dass er langsam anfangen dürfte, ein wenig weniger produktiv zu zu werden. Gerade bei ihm würde es uns ausserordentlich leid thun, auch nur auf die geringste »Manier« zu stossen, weil wir ihn zu jenen »jungen Düsseldorfern« rechnen, denen die Aufgabe zufallen muss, die anerkannten Vorzüge der dortigen »Landschafterschule« weiter zu führen, weiter auszubilden.

Dann hängen im kleinen Sälchen einige Sachen, z. B. eine Lithographie in zwei Tönen. Es sind momentan beobachtete Zeichnungen nach Pelikanen von *Neuenborn,* dessen Zeichnungen nach Affen auf der Märzausstellung der freien Vereinigung zu sehen waren. Sie zeigen viel Beobachtung und sind in markigen Strichen hingeworfen. Dann drei Lithographien von *H. Otto* und drei Stillleben von *te Peerdt.* Dieser Name wird vielen leider seit einer Reihe von Jahren entfallen sein, freilich nicht allen denen, die sich mit Freuden seines grossen Bildes auf der Düsseldorfer Ausstellung 1880 erinnern. Es stellte Mönche dar in braunen Kutten, die sich rasierten, wuschen u. s. w. Es war ein Bild von so grossem, so sicherem Können, dass es wehe thut, dass te Peerdt sich so verkrümelt hat. Jenes Bild war von einem so ausserordentlich gediegenen und sicheren Auftreten, nebenbei allgemein anerkannt, dass man gar nicht anders annehmen kann, als dass te Peerdt dieses Können gar nicht verlernt haben darf. Warum diese Tomaten und Zwiebeln? Will er, dass wir über seine Zurückhaltung in Thränen ausbrechen sollen? Man erwartet in Düsseldorf, dass er in den Reihen nicht fehle, die demnächst in Schlachtordnung anzutreten haben werden, wenn im Jahre 1902 am Strande des Rheins das Gebäude der Kunstausstellung eröffnet wird. Man rechnet auch auf ihn.

Im Hauptsaal hängt ein gutes Bild von *Ad. Lins.* Ein junger Bauer führt beim letzten Streiflicht der Sonne einen farbigen Ochsen am Seil über das Feld. Es ist kräftig gemalt. Noch ein wenig mehr Plastik könnte nicht schaden, aber es ist, wie gesagt, ein gutes Bild«.

Petersen-Angeln ist mit einem im Vergleich zu seinen allmählich ein wenig lehmig und dünn gewordenen Marinestücken sehr frisch und keck vertreten, wie verjüngt. Ein in den Mittelgrund sich verlierender, in der Morgensonne blinkender Fluss. Der Nachen darauf breit, frisch hineingesetzt. Die grünen Zweige darüberher. Offenbar alles direckt vor der Natur gemalt.

Mit diesem Bilde schliesse ich. Doch möchte ich eben noch eines Seestückes von *H. Heimes* gedenken, welches in einem der kleinen Säle hoch hängt und welches fein wirkt. Weniger und schon etwas süss in den beiden Haupttönen von Wasser und Luft wirkt sein zweites Bild auf der Rampe des grossen Saales. Heimes hat Eigenart, muss sich jedoch vor einer Gefahr unseres Erachtens ein wenig hüten: er muss sich in Acht nehmen, nicht zu fein d. h. süsslich und dünn zu werden. Das kommt gar zu leicht. Dieser Rat ist gut gemeint, weil wir ihm alles Gute von Herzen wünschen.

Alles in allem schliessen wir unseren kleinen Rundgang mit dem Gefühl, dass diejenigen, auf die wir augenblicklich blicken müssen: rüstig am Schaffen und im allgemeinen am Vorwärtsschreiten sind.

Wir haben sogar die stille Hoffnung, dass es gelingen möge, bald mit Ehren zu bestehen.

Die Schar ist nicht gross, aber sie kann dennoch etwas erreichen, wenn sie den Kopf hoch hält, sich nicht im geringsten verblüffen lässt und unentwegt arbeitet, arbeitet und noch einmal arbeitet.

Auf Wiedersehn!

Düsseldorf, November 1899.

-u-g-e.

BÜCHERSCHAU

O. Stiehl. *Backsteinbau Romanischer Zeit.* In Mappe 36 M. Baumgärtner's Buchhandlung.

Eine höchst interessante Erweiterung des von Adler in seinem Werke über die »Mittelalterlichen Backsteinbauwerke des preuss. Staates« dargebotenen Stoffgebietes bildet diese Arbeit. — Einer Anregung Prof. Karl Schäfer's folgend, hat der Verfasser die romanischen Ziegelbauten Oberitaliens und Norddeutschlands in vergleichendem Studium sondiert. Mit der jede technische Kleinigkeit und Absonderlichkeit bemerkenden und verstehenden Schulung des architektonischen Fachmannes verband er dabei einen ausgebildeten Sinn für historische Forschung und stilkritische Kombination; und so kommt er nicht nur in der Chronologie der Bauten auf jedem der beiden Schaffensgebiete zu neuen gewichtig belegten Folgerungen, sondern vor allem weist er in sorgfältigem Vergleich einen entscheidenden Einfluss der lombardischen Backsteinkunst auf den Ziegelbau Norddeutschlands nach. Er tritt damit in Gegensatz zur Adler'schen Auffassung, der die Anregung in Norddeutschland aus den Niederlanden ableitet, aber im jüngst erschienenen Text zum II. Bande des oben zitierten Werkes insofern den Stiehl'schen Forschungen bereits beitreten muss, als er von der Übertragung romanischer Bauformen nach der Mark sagt: »Sie scheint zum kleineren Teil auf direktem Wege aus der Lombardei erfolgt zu sein«, während er für den »grösseren Teil« an niederländischem Einflusse festhält. Wie dem auch sei, dieses Werk erweitert unsre Kenntnis des Stoffkreises nicht nur in einer höchst bemerkenswerten Weise, sondern es bringt auch in seinen sorgfältigen bildlichen Aufnahmen und historischen Notizen, vor allem in Oberitalien, einen festen Untergrund in einem bisher noch wenig bebauten Gebiete; — es bringt uns eine Bauepoche näher, die an künstlerischem Ernst und an Grossartigkeit in einfachen, schlichten Wirkungen ihres Gleichen sucht. *S.*

WETTBEWERBE

Hannover. Die Kunstanstalt von König & Ebhardt, Hannover, hat zu einem Wettbewerb um Plakatentwürfe aufgefordert. Letzter Termin der Einlieferung: 15. Januar 1900. Es sind dreizehn Preise zu 1000, 750, 500, 300, 200 M. ausgesetzt und als Preisrichter fungieren u. a. Liebermann, Skarbina und Leistikow. -r-

Düsseldorf. Wettbewerb um Entwürfe zu einem Plakat für die Industrie-Ausstellung im Jahre 1902 und der damit verbundenen deutsch-nationalen Kunst-Ausstellung, ausgeschrieben unter den Künstlern Deutschlands und Deutsch-Österreichs. Ausgesetzt sind sechs Preise. Einzuliefern bis zum 1. Februar 1900. -u-

Dresden. Der *grosse sächsische Staatspreis* wurde in diesem Jahre wiederum den Plastikern der Akademie zugesprochen. Es erhielten den grossen Preis, ein akademisches Reisestipendium von je 3000 M. auf zwei Jahre, Harry Liebmann-Berlin bei Professor Dr. Schilling für seine Gipsgruppe »Wilderers Ende«; die Mitbewerber Hugo Becker-Leipzig bei Professor Dietz die grosse goldene Medaille, Arthur Selbmann-Dresden bei Professor Dr. Schilling eine Gratifikation von 1000 M. Drei kleine goldene Medaillen erhielten: Enderlein-Leipzig, Galle-Dresden und Bendrat-Danzig. Das Torniamenti'sche Reisestipendium (2200 M.) erhielt Friedrich Beckert-Leipzig. -u-

Strassburg. Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für ein Goethe-Denkmal. Es stehen ausschliesslich der Kosten für die Gründungsarbeiten und die gärtnerischen Anlagen 110000 M. zur Verfügung. Als Hauptfigur des Denkmals ist die bronzene Statue des jungen Goethe gedacht, zu der Nebenfiguren in entsprechende Beziehung gebracht werden können. Die Art der Durchbildung des Postaments wie überhaupt des Unterbaues des Denkmals, seine ornamentale Ausschmückung u. s. w. sind dem Bewerber freigestellt. Ausgesetzt sind drei Preise von 3000, 2000 und 1000 M., falls der erste Preis nicht zur Verteilung gelangt, so können aus demselben mehrere kleinere Preise gebildet werden. Als Ort für die Aufstellung ist die nördliche Seite des Universitätsplatzes in Aussicht genommen. Einzuliefern bis zum 30. Juni 1900. Das Preisgericht haben übernommen die Herren Bildhauer Professor Otto Lessing-Berlin, v. Rümann-München und v. Zumbusch-Wien, die Architekten v. Thiersch-München und Baurat Ott-Strassburg sowie die Herren Dir. Ruland-Weimar und Prof. Dehio-Strassburg. -u-

Rom. Die Ausstellung der Entwürfe für den plastischen Schmuck des Justizpalastes im Palazzo delle belle Arti und die Prüfungsarbeit der für die Zuteilung der einzelnen Arbeiten eingesetzten Kommission (die Bildhauer Monteverde, Tabacchi, Balzico, die Architekten Sacconi und Boito) schreitet fort. Für die Gruppe »Die Gerechtigkeit zwischen der Kraft und dem Gesetz« ist ein neuer allgemeiner Wettbewerb ausgeschrieben, die Statuen von Papinianus und Cicero sind den Bildhauern Sbriccoli und Pizzichelli übertragen, das grosse savoyische Wappen fällt dem Bildhauer Bertolini zu. Für den »Triumph des Rechts und des Gesetzes« sind die bekannten Meister Ettore Ximenes und Calandra zur nochmaligen Einreichung von Entwürfen aufgefordert. *v. G.*

DENKMÄLER

Berlin. In der Siegesallee ist im Beisein des Kaisers am 7. November eine neue Nische, die Ludwig's des Älteren von Ernst Herter, enthüllt worden. -r-

Barmen. Für die *Ruhmeshalle* haben J. Boese und E. Cauer in Berlin die Modelle der in Marmor auszuführenden *Statuen der Kaiser Wilhelm I.* und *Friedrich* vollendet. -u-

Berlin. Dem verstorbenen Bildhauer *Michel Lock* wurde am 26. November auf dem Friedhof in Wilmersdorf, wo der Künstler seine letzte Ruhestätte gefunden hat, ein würdiges, künstlerisch vollendetes Grabdenkmal enthüllt. Dasselbe stellt den segnenden Christus dar, dessen Modell Lock für das Mausoleum des Kommerzienrats Borchardt auf dem neuen Jerusalemer Friedhof in Berlin angefertigt hatte. Das Grabmal trägt die einfache Inschrift: »Michel Lock, geb. den 27. April 1848, gest. den 22. Februar 1898.« -u-

Saarbrücken. Der Kreis-Kriegerverband hat beschlossen, ein *Kaiser Friedrich-Denkmal* zu errichten. -u-

Säckingen. Für ein zu errichtendes *Victor Scheffel-Denkmal* spendete der Kaiser eine Beihilfe von 1000 Mark. -u-

London. Ein in Bronze gegossenes, von Thornycroft modelliertes *Standbild Oliver Cromwell's* ist am 14. November auf dem Platz vor der Westminsterabtei enthüllt worden. -u-

Berlin. In dem neuen Hofmannhause in der Sigmundstrasse soll dem Chemiker *A. W. von Hofmann* ein *Nischendenkmal* mit lebensgrosser Marmorfigur errichtet werden. Zwei »Flachreliefs« über der Nische werden die »theoretische« und die »praktische« Naturwissenschaft darstellen. Der Schöpfer des Denkmals ist Bildhauer H. Hidding. -u-

Paris. Am Allerheiligen-Tage wurde in aller Stille auf dem Père-Lachaise das Monument aux morts enthüllt,

an dem der Bildhauer Bartholomé seit vierzehn Jahren gearbeitet hat. In einem offenen Grabe, von dem ein Engel den Stein hinweggenommen hat, liegt ein junges Elternpaar mit dem im zartesten Alter dahingerafften Kinde. Darüber erblicken wir zu beiden Seiten der »Pforte des Unerforschten« eine Schar junger und alter Sterblicher, zum Teil vertrauensvoll sich ihr nahend, zum Teil angstvoll oder reuig zerknirscht vor ihr zurückbebend, zum Teil wehmütig auf das Leben zurückblickend. Ein Mann und ein Weib sind schon eingetreten, ihre Haltung deutet an, dass das, was sie erblicken und die anderen nur ahnen, nichts Schreckliches enthält. Eine unendlich tiefe Empfindung und ein hohes Stilgefühl sprechen aus dem ergreifenden Werke, einem der schönsten, das die neuere monumentale Plastik geschaffen. — In einem seltsamen Gegensatze zu diesem feierlich-ernsten Denkmal steht das am 19. November kaum zehn Minuten davon auf der Place de la Nation mit ausserordentlichem Pompe enthüllte Monument de la République von Dalou. Auf einem von Löwen gezogenen und vom Genius der Freiheit gelenkten Triumphwagen thront die Gestalt der Republik. Rechts und links schreiten die Personifikationen der Arbeit und der Gerechtigkeit, während hinten eine nackte Abundantia ihre Gaben ausstreut. Einfachheit, Grösse und Einheitlichkeit mangeln in empfindlichster Weise dem Riesenwerke, dessen ausserordentliche Wertschätzung von seiten der französischen Kritik uns trotz mancher trefflichen Einzelheiten unverständlich ist. *G.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Lüttich. Dem neuen *Städtischen Museum* hat ein ungenannt gebliebener Gönner eine *Sammlung von Gemälden* überwiesen, in der sich besonders Werke von Corot, Monet, Raffaelli, Félicien Rops und anderen angesehenen Meistern befinden. -u-

Rom. Die italienische Regierung beabsichtigt das *Ludovisi-Museum* anzukaufen. Zu diesem Zwecke hat man sich mit dem Besitzer, dem Fürsten Piombino, auf eine Kaufsumme von 1400000 Lire geeinigt. -u-

Magdeburg. Der *Neubau des Städtischen Museums* soll auf dem Platze zwischen der Heydeck- und Kaiserstrasse nach einem Entwurfe des Professors Friedrich Ohmann in Wien ausgeführt werden. Da die in dem Wettbewerbe des vorigen Jahres mit dem ersten Preise ausgezeichnete Wettarbeit in seinen wesentlichen Teilen eine Nachbildung des von Professor Ohmann für den Museumsbau in Reichenberg i. B. ausgearbeiteten Entwurfes war, so hatte man von dem Verfasser einen neuen, durchaus eigenartigen Plan von hervorragendem, künstlerischen Werte gefordert und erhalten, der durch die zuständigen städtischen Ausschüsse sowohl wie durch ein Gutachten der auswärtigen Preisrichter in jenem Wettbewerbe, Geh. Baurat Wallot in Dresden, Professor v. Thiersch in München und Stadtbaurat Professor Licht in Leipzig, einstimmig zur Ausführung empfohlen wurde. -u-

Paris. Kleine Ausstellungen. Bei Vollard hat Paul Cézanne, von dem ja auch die Berliner Nationalgalerie ein viel angefeindetes Bild besitzt, vierzig Werke vereinigt. In einigen der Landschaften ist das Wesentliche des Natureindrucks in so kraftvoller, eindringlicher und eigenartiger Weise wiedergegeben, dass sie eine sehr starke Wirkung ausüben. Zu den besten gehören die »Olivenbäume« mit dem mächtigen Kontrast der braunen entlaubten Bäume und der roten Dächer in der düsteren Schneelandschaft und das »Haus des Gehenkten«. Auch ein paar Stillleben sind sehr wirkungsvoll. Es ist eine brutale, zugleich fesselnde und abstossende Kunst, über die jetzt niemand mehr spöttelt, die aber jeder ablehnen darf. — Nach Cézanne wirken die »spanischen Gärten« Rusiñol's, die bei Bing ausgestellt sind, fast weich, obwohl sie frei von jeder Spur von Süsslichkeit sind. Es sind höchst eigentümliche Motive, diese einsamen Alleen mit den wie Säulenstümpfe verschnittenen Bäumen, diese Terrassen und Springbrunnen, die einer Märchenwelt zu entstammen scheinen. Die glühenden Farben tragen zu diesem Eindruck nicht wenig bei. — Unter der Legion der Pariser Kunsttöpfer (die Produktion ist so umfangreich, dass unter den Künstlern ein Sprichwort geht: Wer sonst nichts kann, macht Pöttchen) ist Lachenal, der wie in den vergangenen Jahren bei G. Petit, wieder mehrere Hundert Arbeiten ausgestellt hat, wohl der vielseitigste. Er imitiert sämtliche Familien der chinesischen und japanischen Fayencen, er macht Teller im persischen Geschmack, Bauernfayencen, Tierfiguren, besonders Enten und Hähne, kommt mit seinen bemalten Porzellantellern den Wünschen des grossen Publikums äusserst weit entgegen und führt dann wieder künstlerisch sehr bedeutende Skulpturen anderer in bemaltem Thon aus. Er beherrscht gleichzeitig alle Gebiete, die seine Kollegen sich als Spezialitäten erkoren haben, weniger ein persönlicher Künstler als ein tüchtiger Kunsthandwerker. — In der rue des Petits-Champs hat Mitte November eine anonyme Gesellschaft, an deren Spitze der Kunstschriftsteller Meier-Graefe steht, eine »Maison moderne« eröffnet. Die Einrichtung der Ausstellungssäle rührt von van de Velde her und gehört zu den besten Arbeiten dieses hochbegabten, aber ungleichmässig schaffenden Künstlers. Alle Gebiete des modernen Kunstgewerbes — Möbel von van de Velde, Lampen von Benson, Gläser von Tiffany, Potterien, Schmucksachen, Stoffe — sind vertreten. Unter den ausgestellten Gemälden befindet sich ein wundervolles Porträt Manet's aus Berliner Privatbesitz, ein Blumenstück von Renoir, ein Degas u. s. w. Wir werden auf das Unternehmen gelegentlich zurückkommen. *G.*

Venedig. Am 12. dieses Monats fand der Schluss der hiesigen Internationalen Ausstellung statt. Das finanzielle Ergebnis ist ein erfreuliches zu nennen. Die Zahl der Besucher hat sich bei dieser dritten Ausstellung noch gesteigert, sodass sich ein Inkasso von 278000 Lire ergab. Es waren von der grossen Zahl der ausgestellten Werke 743 verkäuflich, von welchen 200 verkauft wurden und zwar 139 Gemälde, Werke der Plastik (Wiederholungen nicht mit eingerechnet) 24; Zeichnungen und Radierungen 34; dekorative Kunst: 6. Es ergiebt sich somit, dass 26 Prozent des Verkäuflichen abgesetzt wurden. Die Venezianischen Künstler verkauften 61 Prozent des von ihnen Ausgestellten, die übrigen Italiener 30 Prozent, die Fremden nur 19 Prozent. Unter den ausgestellten Werken des verstorbenen G. Favretto waren nur 9 verkäuflich, von welchen 6 verkauft wurden. Sartorio hat von seinen 50 verkäuflichen Werken 13 verkauft, Michetti von 167 nur drei. — Die Erlössumme von 1895 betrug 360000 Lire, 1897: 420000; 1899 erreichte man nur die Ziffer von 365000 Lire. — Einige Ankäufe sind, trotz Schluss der Ausstellung, noch in Aussicht. —

Hamburg. In der *Kunsthalle* ist eine stattliche Reihe von Neuerwerbungen ausgestellt, darunter zehn Bilder eines Hamburger Malers aus dem 15. Jahrhundert, die nach kunstgeschichtlichen Forschungen dem Meister Francke zugeschrieben werden müssen. -u-

Berlin. Ausstellungen. Die meisten unserer »Kunstsalons« wechseln ihre Darbietungen jetzt meist so, schnell, dass es dem gewissenhaften Chronisten zuweilen Kopfschmerzen verursacht. Im Rahmen eines kurzen Wochenberichtes alles Erwähnenswerte nur aufzuführen, ist

nachgerade wirklich ein Kunststück, ganz besonders, wenn einmal etwas zu besprechen ist, was für sich allein schon einen grösseren Raum beanspruchen kann. Es ist möglich, dass dieser häufige Wechsel ausser in der grossen Zahl der Künstler, die auszustellen wünschen, in dem Verlangen mancher Abonnenten begründet ist, denen das »variatio delectat« auch auf einem so ernsten Gebiete, wie die Kunst und der Kunstgenuss es sind, als die oberste Regel gilt. — Eine rühmliche Ausnahme in dieser Hinsicht bilden die vornehmen Ausstellungsräume von *Bruno* und *Paul Cassirer* in der Viktoriastrasse. Und allerdings lässt das augenblicklich dort Gebotene ganz besonders den Wunsch rege werden, möglichst lange und oft Gelegenheit zu haben, es zu sehen und zu studieren. Man weiss, welch eine Zauberkraft auch bei uns für jeden Freund frischer Kunstbewegung in dem Namen *Edouard Manet* liegt. Trotz seines Nationalgaleriebildes! Es war kein Geringerer als *Emile Zola*, der 1866 zuerst eine schmetternde Fanfare zu Gunsten des Künstlers ertönen liess, jene Fanfare, welche einen neuen Abschnitt der Kunstgeschichte einleitete. Als einen sonderbaren Heiligen hatte man bis dahin den jungen Manet verlacht. Und doch war er ja im Grunde das Gegenteil. Mit grösstem Recht wies der grosse Dichter darauf hin, dass die Natur die Lehrmeisterin des Vielgeschmähten sei, und dass in der Rückkehr zur Natur alles Heil der Kunst liege. Zuerst seit langer Zeit bemühte sich einer, so zu malen, als ob vor ihm kein Mensch gemalt hätte. Das heisst: er versuchte, die Natur durchaus mit eigenen Augen zu sehen, so wie sie war, nicht, wie sie von anderen dargestellt wurde. Das hat Manet's Namen unsterblich gemacht, er ward der Entdecker einer vergessenen Welt, und dies Verdienst wird ihm nie geschmälert werden. Aber er war ein Sämann, die Ernte blieb späteren. Und das sollte man doch nicht übersehen. Was er geleistet, war eine Gigantenarbeit, aber dennoch legte er nur das Fundament des stolzen Gebäudes der neuen Kunst, besser eines neuen Gebäudes wahrer, reiner Kunst. Es ist ein Irrtum, seine Werke heute noch als etwas Unübertroffenes, Unübertreffliches zu preisen, und es ist fast ein Unrecht, dem Unkundigen die Bilder des Meisters, die bei Cassirer zu sehen sind, zu zeigen, ohne die Bilder anderer gleichzeitiger Künstler daneben zu hängen! Es genügt nicht, den stolzen Turm abzubilden, man muss das Häusermeer sehen, das er überragt, um seine Höhe erkennen zu können. Zola konnte wohl sagen: »Ich habe das »Frühstück im Grase« wiedergesehen, dieses Meisterwerk, das im Salon der Zurückgewiesenen ausgestellt war, und ich möchte bezweifeln, ob unsere Modemaler einen weiteren Horizont voll Luft und Licht geben könnten.« Freilich »unsere Modemaler« sind inzwischen zum alten Eisen geworfen, wie es mit den gleichen von heute morgen geschehen wird. Aber doch ist Manet überholt von denen, die seiner Führung folgten; sie sind in das Land gelangt, das er nur sah. Man braucht nur an *Leibl*, an *Liebermann*, an *Trübner* und vor allem an die *Worpsweder* zu erinnern. Da ist Luft und Licht und reinste Natur. — So haben Manet's Schöpfungen im Grunde nur historisches Interesse, besonders aber solche, wie wir sie jetzt hier sehen. Jeder ehrliche Beobachter muss vor dem »Frühstück im Grase«, nachdem durch andere Grosse seither der Blick an »mehr Licht« gewöhnt ist, zu der Ansicht kommen: hier ist nur ein Tasten, besser ein keckes Anpacken, aber noch lange kein Überwinden. Dies dunkle schwere Grün erscheint eher wie von dem Pinsel eines alten Meisters gemalt, und hart und kalt, fast unkünstlerisch empfunden steht für uns die Gestalt des Malers im schwarzen Rock gegen das freie Licht. Wir vermissen bei dem Durchblick in der Mitte des Bildes den »weiten Horizont«. Das ist fast tragisch, weil wir gerade dem Schöpfer dieses Bildes solche Verfeinerung unserer Ansprüche, unseres Empfindens im letzten Grunde verdanken. Und bedauerlich ist es, dass man uns eine so verunglückte Skizze, wie die »Dame mit dem Fächer« nicht lieber ganz vorenthält. Ist es denn wünschenswert, ist es logisch, diesem Revolutionär gegenüber selbst wieder in eine Art von Autoritätsanbeterei zu verfallen? Ehrt man ihn damit? — Wie erfreut atmet man auf vor »Manet's Landhaus in Rueil«, diesem prächtigen, sonnigen Bilde! Wie erleichtert auch vor dem fast allzu keck hingeworfenen, farbenkräftigen Stierkampf, vor dem einen der Frauenporträts und vor den »Päonien« und dem »Flieder«! — »An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen« möchte man aber doch statt vor Manet's Bildern mit Bezug auf ihn lieber vor den ebenfalls hier ausgestellten Schöpfungen seines fast gleichalterigen Nachfolgers und Schülers *Edgar Degas* ausrufen! Welch ein vortreffliches Bild ist sein »Wagen auf dem Rennplatz« mit der grossartigen Perspektive, der Wiedergabe der Luft, ja, auch der Sorgfalt in der Ausführung, die durchaus nicht die Unmittelbarkeit und Frische beeinträchtigt! Und dann diese duftigen Balletbilder voll Anmut und Leben, voll Reiz und Bewegung. Ganz besonders die »Tanzstunde« gewährt hohen Genuss. Es ist in der Darstellung des Raumes von unglaublicher Kühnheit und von hinreissender Wirkung. Und nicht minder gut ist die »Tänzerin bei dem Photographen«, ein Bild, an dem man aufs höchste bewundern muss, wie die Figur des Mädchens gegen Luft und Licht steht! — Aber auch mit Degas ist die Fülle des Interessanten im Salon Cassirer nicht erschöpft. *Puvis de Chavannes* freilich wirkt durch seine hier ausgestellten Werke nicht gerade überwältigend. Sie zeigen zwar seine bedeutende Anlage zur dekorativen Malerei, aber sie wirken durchweg wie Gobelins. Hervorheben möchte ich den »Winter«, der fein empfunden und stimmungsvoll erscheint, das kalte Licht, die Schneeluft sind sehr gut wiedergegeben. Ausserdem fallen besonders angenehm seine Zeichnungen und das sehr gute kleinere Gemälde »der arme Fischer« auf. Ein richtiges Bild von dem Puvis de Chavannes der Kunstgeschichte aber würde man offenbar nur durch seine in Frankreich verstreuten Monumentalmalereien erhalten; was hier zu sehen ist, giebt einen sehr matten Abglanz davon. — *Max Slevogt* hat während der Ausstellung der Berliner Sezession besonders durch seinen »verlorenen Sohn« viel von sich reden gemacht, der hier aufs neue ausgestellt ist. Ich kann mich trotz der Virtuosität, die das Werk zeigt, ebenso wenig daran erfreuen, wie an der brutalen »Danae«, die, mit den Füssen dem Beschauer zugewendet, auf dem Rücken liegt. Die durch diese Lage bedingte Verkürzung ist fehlerlos gezeichnet, aber ein Kunst*stück* ist denn doch etwas anderes als ein Kunst*werk*. Beide Bilder haben etwas sehr Gesuchtes; »man merkt die Absicht« etc. — Ein Meisterwerk ersten Ranges ist dagegen des Künstlers »Tanz der Salome«, sowohl was dramatisches Leben, Charakteristik der beteiligten Personen, als auch was die tiefe, satte und reiche Farbe anbetrifft. Meisterhaft auch sind Slevogt's »Katzen«, seine »Schleiertänzerinnen«, einzelne seiner Blumen und Fruchtstücke, sein in der Farbe besonders fein gestimmter »Garten« und einige seiner Porträts. Vor allem das des Dr. Voll, des am Arbeitstische sitzenden Gelehrten, der, umgeben von Büchern und Kunstwerken, über das vor ihm liegende Buch sinnend hinwegblickt. Die Leinwand mit der überaus lebensvollen Gestalt wirkt fast wie ein Bild, nicht nur wie ein Bildnis. Auch das Porträt des Malers Breyer, wie das vorzügliche Selbstporträt »Im Atelier« sind rühmend hervorzuheben. — Bei *Eduard Schulte* sind inzwischen zwei vieles Gute bietende Ausstellungen sehr rasch aufeinander gefolgt. Leider ge-

stattet der beschränkte Raum nur ein kurzes Eingehen auf sie, aber es bedeutet schon viel, wenn man sagt, dass Hofrat Paulus hier bereits gezeigt hat, wie sehr die auf sein Erscheinen gegründeten Hoffnungen berechtigt waren. Natürlich verdiente nicht alles, was da zu sehen war, Beifall. *Vogel's* Doppelporträt der beiden Akademiepräsidenten Ende und Becker beispielsweise erscheint trotz der höchst malerischen, purpurroten Amtstracht — sie ähnelt derjenigen der Dogen von Venedig — höchst unmalerisch und steif, was um so unangenehmer auffällt, als es eben durch das Kostüm schon und durch seine Grösse recht anspruchsvoll wirkt. Aber für viel Schlimmeres, selbst für die geradezu traurigen plastischen Machwerke von *Max Klein*, kann ein einziges Bild, wie *Ménard's* »Parisurteil« entschädigen. Hier ist eine Geschlossenheit und Abrundung, welche die Arbeit zu einem Kunstwerk ersten Ranges erhebt! In der Farbe ebenso reizvoll, wie durch die grosse Auffassung der Landschaft, ist es ausgezeichnet durch eine Meisterschaft in der Komposition, die bewirkt, dass man das Gefühl hat, ohne die Figuren wäre auch die Landschaft nicht zu denken. — Rühmend zu erwähnen sind *Abel Truchet's* Interieur, wie das andere von *Bréauté*, bei dem die durch das Klavierlicht unterbrochene Dämmerung meisterhaft gemalt ist, und nicht weniger die musizierenden Damen. Auch *Hubert Herkomer's* prunkvolles Emaille-Prunkschild ist in seiner Art eine Meisterleistung, nicht weniger sein mit Emaillefarben gemaltes Selbstporträt. *Baudouin's* »Strasse von Doboka in Ungarn«, sein »Abend auf der Weide« sind in der Gesamtstimmung ganz vortrefflich. Das gleiche gilt von den warmempfundenen Bildern von *Le Gout-Gérard*, der seine Motive hauptsächlich in der Bretagne sucht, in der Nähe des Meeres oder an seinem Gestade, wo die Lufttöne weicher zusammenfliessen und oft kräftige Farben sich finden. — *Aman-Jean* und *Briandeon* sind gut vertreten, *Rosset-Granger* bietet eine ausgezeichnete Studie in rot, *Hitchcock* ein leuchtendes Hyacinthenfeld. *Griveau's* Interieurs, die an die alten Holländer erinnern, sind viel ansprechender als sein »verlassenes Haus« und seine »Bucht von Kerellec«, die alte Töne aufweisen. Eine wahre Perle aber bietet uns ein Deutscher, *Gustav Schönleber*, in seinen »Fischerbooten«, einem älteren Bilde, das in der feinen Farbenabwägung, im sonnigen, silbernen Gesamtton, in seiner zarten Empfindung und doch auch in seiner Frische und Kraft seinesgleichen sucht. — Ausser diesem Gemälde fesselt ganz besonders noch die umfangreiche Sonderausstellung *Eugène Burnand's*. Seine Alpenlandschaft wirkt in der Grösse der Auffassung fast wie die Natur selbst auf den Beschauer, und nicht weniger bedeutend erscheint der Maler in den lebensvollen Porträts seines Sohnes und seiner Mutter. Seine religiösen Bilder entbehren nicht einer gewissen packenden Kraft, insbesondere »Petrus und Johannes eilen zum Grabe am Morgen der Auferstehung«! Wie die beiden Dahinstürmenden der frische Morgenwind umweht, wie ihr Blick in die Ferne gerichtet ist, als könnten sie die ersehnte Gewissheit nicht früh genug erlangen, die Morgenstimmung, die kräftige Beleuchtung über der Landschaft — alles das ist ausserordentlich reizvoll und schlagend. Sein »Mann der Schmerzen« dagegen ist allzusehr das, was dieser Titel besagt, dies Dulderhaupt ist unter der Last der Leiden ergebungsvoll und schmerzentstellt geneigt, aber man vermisst das, was den Beschauer erheben würde, das Erhabene, Grosse in diesen Zügen! — Ein vortreffliches Bild ist übrigens auch das kleine »Mein Haus« und dann »Die weisse Kuh«, die auf einer sonnenbeschienenen Weide steht. — Neuerdings erschien bei Schulte noch ein Porträtist von scharf charakterisierender Begabung und feinem malerischen Empfinden, der Schotte *John Lavery*, der in seinen Damenbildnissen mit geringen Mitteln grosse Wirkungen erzielt, und durch Einfachheit und Vornehmheit der Auffassung auf das angenehmste auffällt. — Die dem schottischen Hochlande entnommenen Landschaften von *Whitelaw Hamilton* waren ebenfalls höchst beachtenswert; jedenfalls verschwand, was sonst zu gleicher Zeit an Landschaften dort auftauchte, ihnen gegenüber völlig. — Bei den dilettantisch wirkenden Bildern des Dänen *Peter Mönstedt* ist dieses Verschwinden übrigens im höchsten Grade angenehm.

PAUL WARNCKE

VERMISCHTES

Bremen. Am 15. November wurde auf dem Domhof der von Professor R. Maison modellierte, nach seinem Stifter benannte »*Teichmann-Brunnen*« enthüllt. -u-

Berlin. Am *Humboldtshain* ist neben der Himmelfahrtskirche die Aufstellung eines *Springbrunnens* geplant, wofür 20000 M. in den städtischen Etat eingesetzt sind. -u-

Eine Statue in Höhe von 3537 Metern! Seit Beginn des August befindet sich ein Standbild der Madonna della neve auf dem 3537 m hohen Gipfel des Roccia Melone oberhalb Susa (bei Turin) und stellt also wohl das höchst gelegene Standbild auf der Erde dar. Die Idee, es an dieser Stelle zu errichten, ging von Prof. Ghinardi aus, die Kosten sind durch Sammlungen unter Kindern aufgebracht, die etwa 150000 Beiträge ergeben haben. Die Ausführung der Statue übernahm der Bildhauer Stuardi, den Guss die Anstalt von Stenda & Co. in Mailand. Am schwierigsten war natürlich der Transport der 3 m hohen, 600 Kilo wiegenden in 8 Teile zerlegten Statue und des 800 Kilo wiegenden, in 32 Teile zerlegten Sockels auf den vereisten und beschneiten Gipfel. Er geschah durch 40 Alpini und 20 Pioniere der Garnison Susa. Die mitgenommenen Maurer und Werkleute, welche sofort mit der Aufmauerung des Postaments begannen, mussten in einer in der Nähe gelegenen Schutzhütte übernachten. Der Sockel der Statue trägt eine lateinische von Leo XIII. verfasste Inschrift.

Florenz. Im Palazzo reale, wo man vor wenigen Jahren in einem Vorzimmer die herrliche Pallas Botticelli's fand, glaubt man jetzt ein Madonnenbild desselben Meisters endeckt zu haben. Es ist ein Tondo in Originalrahmen und stellt die Madonna dar, welche das Kind anbetet. Der Vorgang spielt auf blumiger Wiese, blühende und knospende Rosen füllen den Hintergrund aus. Maria ist in die Knie gesunken und blickt mit betend erhobenen Händen auf den Christusknaben, welcher verlangend nach der Mutter beide Ärmchen emporstreckt. Zwei Engel haben ihn in einem Tuche ein wenig emporgehoben, zwei andere Engel werden hinter der Maria sichtbar. Der Ausdruck der Madonna ist ernst und innig, die Engel vor ihr erinnern an das Tondo in den Uffizien mit dem schwermütig segnenden Kinde. Die Zeichnung der schlanken Hände ist sehr lebendig, die Faltengebung ist ganz charakteristisch für den Schüler des Fra Filippo Lippi. Aber das Bild hat sehr gelitten, das Kind und der hässliche Engel rechts scheinen besonders stark übermalt. Hat Botticelli dieses Tondo eigenhändig ausgeführt? Gewiss nicht, aber wir haben hier ein interessantes Werkstattbild aus späterer Zeit vor uns, welches etwa gleichzeitig mit der Geburt v. J. 1500 in der Londoner Nationalgalerie entstanden ist und für welches niemand anders als der Meister selbst die Zeichnung geliefert haben wird.

E. ST.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 9. 21. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ÖFFENTLICHEN PREISBEWERBUNGEN FÜR BILDHAUER

Von einem der Juroren bei der Preisbewerbung für das Liszt-Denkmal in Weimar wurde der Redaktion folgende Notiz eingesandt:

»*F.* In Weimar sind zur Zeit die für die Liszt-Denkmal-Konkurrenz eingelieferten 68 Modelle öffentlich ausgestellt worden. Mit sehr gemischten Gefühlen durchwandert man diese Ausstellung, in der anerkennenswerte Arbeiten mit dem Mittelmässigen wechseln, und selbst das Laienhafte vertreten ist. Hat Liszt für unsere ersten Meister in der Bildhauerkunst so wenig Interesse, dass sie auf dem Kampfplatze nur in der Minorität erschienen sind? Wir hatten — trotz der geringen Mittel, die zur Verfügung stehen — gehofft, dass die hervorragende Bedeutung und interessante Persönlichkeit des Darzustellenden einen aussergewöhnlichen Wettstreit hervorrufen werde. Darin sind wir jedoch einigermassen getäuscht worden.

Den ersten Preis von 2000 M. erhielt Hermann Hahn in München, den zweiten von 1000 M. Hans Everding in Kassel und endlich den dritten Preis von 500 M. Prof. Fuss in Innsbruck. Hätten die Preisrichter auch ehrenvolle Erwähnungen verteilen wollen, so würden wir den obigen Namen noch mehrere haben hinzufügen können. Die Ausführung des Denkmals ist Hermann Hahn in München übertragen; doch hat derselbe zuvor noch einen neuen Entwurf einzusenden, da einige Änderungen gewünscht werden.

Der Grund für den ungenügenden Ausfall bei dieser und bei ähnlichen Preisbewerbungen liegt wohl hauptsächlich darin, dass man bei dem Ausschreiben der Preise dem herrschenden System gefolgt ist. Es standen, genau genommen, nur zwei Preise, einer von 1000 M. und einer von 500 M., zur Verfügung, denn der Hauptpreis von 2000 M. fällt mit der Ausführung zusammen und bildet mit der an und für sich schon geringen Honorarsumme ein Ganzes. Da ausserdem bei der künstlerischen Bedeutsamkeit der Aufgabe vorauszusehen war, dass die Beteiligung eine sehr grosse sein werde, ist es nicht verwunderlich, dass so wenige unter unsern ersten Meistern ihre Arbeit an eine so zweifelhafte Aussicht wagen wollten.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat schon vor einiger Zeit in einem Aufsatz der »National-Zeitung« die bestehenden Missstände bei den öffentlichen Preisbewerbungen für Bildhauer im Zusammenhang besprochen und Abänderungsvorschläge gemacht. Obgleich nur der letzte Teil jenes am 19. Februar 1897 erschienenen Aufsatzes unmittelbar auf die Weimarer Liszt-Denkmal-Konkurrenz bezogen werden kann, glaubt der Herausgeber den wesentlichen Teil des Ganzen hier noch einmal abdrucken zu sollen, da die Angelegenheit in einer spezifischen Kunstzeitschrift vor ein enger daran interessiertes Forum kommt als damals in einem Tagesblatt. Der Abdruck des Artikels im Zusammenhang mit der obigen Notiz aus Weimar erfolgt im Einverständnis mit dem Einsender jener.

Der Aufsatz besagte:

»Von Bildhauern wird man häufige Klagen darüber vernehmen, dass sie sich bei den öffentlichen Preisbewerbungen in ungünstiger Lage befinden. Wenn ein Denkmal errichtet werden soll, tritt in den meisten Fällen ein Komitee zusammen, das einen Aufruf zur Leistung von Beiträgen erlässt. Ist die genügende Summe beisammen, so wird ein Programm aufgestellt und eine öffentliche Preisbewerbung ausgeschrieben. Schon hierbei zeigt es sich häufig, wie wenig die Auftraggeber mit den Verhältnissen vertraut sind, unter welchen die Künstler schaffen. Die Mitglieder des Komitees gehören in ihrer Mehrzahl fast immer Berufsarten an, die mit der Kunst nichts zu thun haben, und wenn auch der eine oder der andere Kunstfreund oder Kenner sein sollte, so ist er doch nur selten in praktische Berührung mit der Kunst getreten. So kommt das Komitee nur zu leicht dazu, in seinem Programm Unmögliches von den Künstlern zu verlangen in künstlerischer wie in rein praktischer Beziehung. Schon zur Aufstellung des Programms sollte sich das Komitee stets, wie es zuweilen geschieht, einen künstlerischen Beirat wählen und mit ihm die

Denkmalsangelegenheit durchsprechen. Dieser Beirat wird nicht nur auf die künstlerischen Gesichtspunkte, sondern auch auf die berechtigten materiellen Ansprüche der Künstler aufmerksam machen.

Vielfach bildet das Komitee auch gleichzeitig die Jury und behält sich nur das Recht vor, nach Bedarf künstlerische Autoritäten zu Rate zu ziehen. Das richtige wäre, dass solche kompetenten Beurteiler von vornherein in die Jury aufgenommen werden, damit die Künstler die Sicherheit erhalten, dass ihre Arbeiten in erster Linie nach künstlerischen Gesichtspunkten von Sachverständigen beurteilt werden. Zu den grössten Missständen führt das wiederholte Ausschreiben derselben Konkurrenz. Die erste Preisbewerbung bringt kein Resultat, aber die Juroren gewinnen durch die eingelieferten Entwürfe eine Grundlage, auf der sie ihre Wünsche noch einmal präziser formulieren können, in vielen Fällen werden sie sich vielleicht erst durch die Arbeiten der ersten Konkurrenz über das, was sie wollen, klar. Sie wirtschaften dabei mit fremdem geistigem Kapital und die Künstler der zweiten Preisbewerbung arbeiten mit den Ideen der Künstler, die sich an der ersten beteiligten. Besonders ungerecht ist es, wenn Künstler, welche einen Baustein zu der neuen Grundlage beigetragen haben, zur zweiten Konkurrenz nicht aufgefordert werden, oder wenn bei der neuen Konkurrenz die Parole ausgegeben wird, sich im allgemeinen nach einem bestimmten Entwurf zu richten. In diesem Falle wäre es das einzig richtige gewesen, dem Verfasser dieses Entwurfs allein Gelegenheit zu geben, auf Grund der ersten noch eine zweite nach speziellen Wünschen abgeänderte Arbeit einzureichen. Zahlreich sind die Fälle, in denen die Ausführung nicht dem Gewinner des ersten, sondern erst des zweiten oder dritten Preises gegeben wird. Das kann unter Umständen seine Berechtigung haben. Die Jury will damit sagen, dass nach künstlerischen Gesichtspunkten eine bestimmte Arbeit den ersten Preis verdiene, dass aber aus praktischen Gründen eine andere für die Ausführung zu bevorzugen sei. Die Gründe für ein solches Vorgehen sind aber nicht immer so unanfechtbar. Am unbedenklichsten ist es noch, wenn künstlerischer Unverstand dazu führt, wenn zum Beispiel, wie es vorgekommen, bei den Modellen die Bildnisähnlichkeit eines anderen Entwurfes grösser ist, als die des preisgekrönten. Jeder Sachverständige weiss, dass es sich aus einem Modell in kleinem Masstabe nicht beurteilen lässt, wie die Ähnlichkeit des Kopfes bei der Ausführung im grossen wirken wird und dass die Ähnlichkeit bei einer kleinen Skizze immer mehr oder weniger zufällig ist.

Zuweilen werden auch Preise an Entwürfe vergeben, die sich nicht streng an das Programm gehalten, die Kosten weit überschritten haben oder in andern Punkten von den Forderungen abweichen, deren hervorragende künstlerische Bedeutung sie aber zur Erlangung eines Preises zu berechtigen scheint. Mögen jedoch solche Entwürfe auch von noch so hoher künstlerischer Kraft zeugen und noch so schön sein, als dem Programm nicht entsprechend müssen sie von vornherein ausgeschieden werden, denn die Jury muss sich an die einmal aufgestellten Grundsätze halten. Alle diese Ungerechtigkeiten sind meist nur aus mangelnder Sachkenntnis oder gar aus falsch angebrachtem guten Willen entsprungen, deshalb wird eine Warnung davor gewiss nicht ohne Erfolg sein. Von den traurigen Fällen, in welchen Konkurrenzen nur zum Schein ausgeschrieben wurden, während schon feststand, dass ein Künstler einer gewissen Schule oder eine bestimmte Persönlichkeit die Ausführung erhalten solle, reden wir hier nicht, denn sie entziehen sich jeder Diskussion.

Es ist üblich bei einer Konkurrenz für ein Standbild mit Sockel, das wir hier als einen Auftrag mittlerer Grösse zur Grundlage nehmen wollen, Preise von etwa 3000, 2000, 1000 und vielleicht zwei zu je 500 M. auszusetzen. Es geht also eine verhältnismässig grosse Summe, 7000 M. in wenige Teile: nur fünf Bildhauer erhalten einen Preis, während sich vielleicht dreissig und mehr an der Bewerbung beteiligt haben. Die Sache ist aber noch schlimmer, als es auf den ersten Blick scheint, denn wer sind diese glücklichen Gewinner? In der Regel Künstler, die schon einen grossen Namen haben, über den Kampf hinaus sind und aus ihren sonstigen Arbeiten beträchtliche Einnahmen erzielen. Diejenigen, welche Nieten gezogen haben, sind die grosse Menge der Unbekannten, die erst nach Anerkennung streben. Mit welch grossen Opfern haben sie oft die Beteiligung an der Konkurrenz erkauft! Das Modell zu einem Standbild mit Sockel kostet in Gips abgeliefert mindestens 100 M. an baren Auslagen, als da sind Modellgeld, Formerkosten und Transport. Dazu kommt noch, dass der Künstler Uniformstücke oder andere Kostüme leihen, wenn nicht kaufen muss. Nicht eingerechnet ist dabei die Ateliermiete und der Lebensunterhalt des Künstlers während der Zeit seiner Arbeit an dem Entwurf. Ein junger Künstler wird sicherlich einen Monat brauchen, um ein konkurrenzfähiges Modell zu schaffen. Rechnen wir seinen Lebensunterhalt sehr gering, zu 80 M. für den Monat und dazu die Ateliermiete von 30 M., so kommen wir im ganzen auf 210 M., die sich durch Auslagen für Kostüme leicht auf 250 M. steigern können. Da die jungen Künstler in den meisten Fällen arm sind, ist das für sie eine grosse Summe, die noch dadurch gewaltig anschwillt, dass sie gezwungen sind, viele Konkurrenzen mitzumachen, ehe sie einmal einen Auftrag bekommen. Sie stecken ihr Geld, ihre physische und moralische Kraft in die Arbeit, sie machen vielleicht ein Dutzend Konkurrenzen mit, ohne eine zu gewinnen, verderben sich künstlerisch durch das Arbeiten auf den Effekt, und sind dann pekuniar, geistig und seelisch zu Grunde gerichtet.

Eine Abhilfe hierfür liegt nicht so fern. Man verzichte auf die grossen Preise und teile die zur Verfügung stehende Summe in eine grössere Zahl kleinerer Preise oder Entschädigungen. Man wird die Künstlerschaft im allgemeinen dadurch viel mehr befriedigen. Folgender Modus wäre dabei zu empfehlen. Die Jury schreibe zuerst eine Anmeldung aus, wähle dann aus denen, die sich melden, zur Preisbewerbung etwa

fünfzehn Künstler aus und sichere ihnen eine Entschädigung von je 400 M. zu. Sie erlaube ferner jedem Künstler, der sich bei der ersten Aufforderung gemeldet hat, sich auch ohne eine von vornherein zugesicherte Entschädigung an der Konkurrenz zu beteiligen und zwar mit derselben Möglichkeit, bei einem künstlerisch wertvollen Entwurf die Ausführung zu erhalten, wie einer von den Entschädigten. Wir nahmen oben eine Gesamtpreissumme von 7000 M. an, die Entschädigungen der fünfzehn Künstler zu je 400 M. betragen zusammen 6000 M., es bleiben also noch 1000 M. übrig, aus denen zehn Prämien zu je 100 M. gebildet werden können zur Verteilung unter diejenigen Künstler, denen eine Entschädigung nicht von vornherein zugesichert wurde, so dass sie wenigstens ihre baren Auslagen zurückerhalten. Dabei kann, wenn ihre Zahl mehr als zehn beträgt, die Würdigkeit oder das Los entscheiden. Nicht selten sind die Fälle, dass die zur Verfügung stehende Preissumme höher ist als 7000 M. Sind es 10000 M., so könnte jeder der aufgeforderten Künstler 500 M. Entschädigung erhalten und noch die Summe von 2500 M. auf die übrigen verteilt werden. Wirklich Schaden bei diesem neuen System würden nur die Künstler erleiden, die nach dem bestehenden System die ersten Preise gewinnen. Aber das sind meist schon bekanntere und verdienstkräftige Künstler, welche die tausend oder einige tausend Mark um so leichter verschmerzen können, da sie auf der anderen Seite wieder Vorteile gewinnen. Denn bei dem jetzt üblichen Modus der grossen und wenigen Preise ist selbst für einen schon berühmten Künstler die Wahrscheinlichkeit, einer der Sieger zu sein, nicht allzugross. Wie viele Konkurrenzen müssen jetzt selbst berühmte Bildhauer mitmachen, in denen sie leer ausgehen! Nach der vorgeschlagenen Reformierung braucht sich niemand mehr an einer Konkurrenz zu beteiligen, zu der er nicht mit Entschädigungszusicherung aufgefordert ist. Bei der angenommenen, relativ grossen Zahl von fünfzehn Aufforderungen, wird der bekannte Künstler immer eine genügende Anzahl davon erhalten, und auch weniger bekannte Künstler werden nicht allzu oft umgangen werden. Da ein geübter Bildhauer für das Modell eines Standbildes kaum vier Wochen, sondern vielleicht nur vierzehn Tage Arbeit brauchen wird, ist die Entschädigung von 4—500 M. mit der eventuellen Aussicht, die Ausführung zu erwerben, schon recht ansehnlich. Das neue System mit seinen Entschädigungen kennt keine eigentlichen Preise, will man aber an der, dem Prinzip nach schönen Sitte die künstlerisch bedeutendsten Leistungen besonders auszuzeichnen, festhalten, so kann man ja zur Verleihung von idealen Preisen greifen. Im allgemeinen aber wird der Künstlerschaft wenig damit gedient sein, da ihr Urteil über die Arbeiten der Konkurrierenden oft anders ausfällt, als dasjenige der Laienjury. Die kleineren, zahlreicheren und gleichmässigen Prämien oder Entschädigungen haben auch noch den Vorteil, dass nicht wie bei der alten Weise der Brotneid unter der Künstlerschaft noch mehr, als er schon ohnehin vorhanden ist, genährt wird. Dem neuen System würde am wirksamsten durch korporatives Vorgehen aller oder wenigstens eines grossen Teiles der Bildhauer Zustimmung und Anerkennung zu verschaffen sein.«

BÜCHERSCHAU

Kleinkunst. Von *Gradl und Schlotke.* 20 Vorlageblätter für die Kunstpflege im Dienste des Heims. Darmstadt 1897, A. Koch.

Der Dilettantismus in der Ausschmückung der Wohnung ist da, wo er mit hinreichendem Geschmack und in kluger Beschränkung auf das Erreichbare sich bethätigt, als ein wichtiger Faktor für Ausbreitung künstlerischen Sinnes im Volke zu begrüssen. Vorlagewerke sind hier unentbehrlich. Leider steht die Mehrzahl derselben auf so tiefem künstlerischen Niveau, dass sie eher verderblich als fördernd wirken. Sehr erfreulich ist es aber, wenn zwei bewährte Künstler wie Gradl und Schlotke, sich bemühen, im Sinne des modernen Stiles einfache, leicht ausführbare Möbel zu entwerfen und zugleich eine Anzahl Vorschläge hinzufügen, wie dieselben durch die Hand des Dilettanten durch Bemalung, Brandarbeit, Schnitzerei u. s. w. auszustatten sind. Sie haben damit ein Werk geschaffen, dass auch dem ausübenden Künstler und Kunsthandwerker höchst wertvoll wird. Einen besonderen Vorzug sehe ich in der Beigabe farbiger Blätter. Die Entwürfe für malerische Auschmückung einer Wohnzimmerbank z. B., gut stilisierte Pflanzen und eine farbig sehr ansprechende landschaftliche Ansicht sind mustergültig. Ebenso der Entwurf für einen Kredenzschrank mit Brandmalerei, beide in Lieferung 3. Die Entwürfe kommen auf den grossen Blättern und in dem vorzüglichen Druck ausgezeichnet zur Geltung. *M. SCH.*

Dr. W. M. Schmid, *Anleitung zur Denkmalspflege im Königreich Bayern.* München 1897, Lentner.

Mit dem Fortschreiten der Kunstinventare wird immer deutlicher, wie unendlich viel durch Unkenntnis an den Schätzen deutscher Kunst in Stadt und Land gesündigt ist. Das vorliegende Buch ist eine Art kleiner Katechismus, bestimmt, dem Landpastor und anderen die primitivsten Begriffe der Kunstdenkmalspflege zu geben, und so wenigstens das Schlimmste zu verhüten. Seinem Zwecke entspricht es in vollem Masse. Erfreulich ist dabei, dass es gegen die fanatischen Stielpuristen Front macht, und dem Barock und Rokoko, die ja grade in Bayern so volkstümlich geworden waren, Schutz und Würdigung gewährt. Allerdings könnten die Definitionen von Rokoko und Empire etwas besser gefasst und der Zopfstil, das deutsche Louis XVI., als eigene Periode aufgeführt werden. Aber trotz mancher, durch die notwendige Kürze bedingter Unvollkommenheiten wird das Büchlein auch ausserhalb Bayerns manchen Kunstfreunden ein nützlicher kleiner Ratgeber sein können. *M. SCH.*

Die Ziele der technischen Hochschulen. Von *Riedler.* Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure. Berlin 1896, Schade.

Mit der gewaltigen Entwicklung der Technik tritt die Bedeutung der technischen Hochschulen für die Erziehung eines grossen Teiles unserer Gebildeten immer mehr in den Vordergrund. Da die technischen Hochschulen mehr als die Universitäten in ihrem Unterrichtsplane auch die künstlerische Erziehung zu berücksichtigen haben, so ist es gerechtfertigt, an dieser Stelle auch zu verfolgen, was in den Fragen der Organisation an Neuerungen sich bietet. Eine tiefgehende Umwälzung, die nicht nur theoretisch anerkannt, sondern bereits, z. B. durch Schaffung maschinentechnischer Laboratorien, von praktischen Folgen begleitet ist, vollzieht

sich hier, an der die oben genannte Schrift des Professors Riedler wesentlichen Anteil hat. Zwischen Universitäten und technischen Hochschulen besteht seit langem ein bald offener, bald heimlicher Gegensatz und Kampf. Es herrscht aber an technischen Hochschulen bei vielen der Lehrenden eine ausgesprochene Neigung, nicht nur in der allgemeinen Anerkennung, namentlich in gesellschaftlicher Hinsicht, den Universitäten sich zu assimilieren, was berechtigt ist, sondern auch in der Unterrichtsweise sich den Grundgedanken des Universitätsunterrichts anzuschliessen. Gegen eine solche Neigung macht Riedler energisch Front. Er führt aus, dass unser gesamtes Unterrichts- und Erziehungswesen, sowohl auf Hochschulen als auf den höheren Mittelschulen, in eine Bahn geraten ist, die von der Praxis des Lebens zu einer ungesunden theoretischen Behandlung hindrängt. Für die Erziehung der Techniker ist diese Neigung ganz besonders gefährlich. Riedler verlangt, dass vor allem der Eigenart der Technik beim Unterricht an technischen Hochschulen Rechnung getragen werden muss, d. h. aller theoretische Unterricht in erster Linie auf der Basis der Praxis stehen muss. Er klagt darüber, dass alle heutige Erziehung kostbare Zeit verschwendet für Vorbereitungen, d. h. zur Ausbildung von Methoden und Lernwerkzeugen, vor denen oft das Thatsächliche ganz in den Hintergrund gedrängt wird. Als ob nur lehrende Theoriker, nicht aber in erster Linie ausführende Praktiker in Deutschland erzogen werden sollten. Hier begegnet sich Riedler mit den Forderungen, die auch wieder aus der Praxis heraus bereits von deren Berufenen, vor allem von den Medizinern, erhoben worden sind. Vor lauter »Methode« der Wissenschaften kommt man gar nicht zum Geiste der Dinge, zu den praktischen Resultaten. Unsere Jugend wird immer weiter von den wirklichen Bedürfnissen des praktischen Lebens entfernt, zu unfruchtbarem Theoretisieren erzogen. Vom Urgrunde aller Kenntnisse, von der Anschauung, von der Fähigkeit räumlich sehen und urteilen zu können, ist in der Erziehnung immer weniger die Rede. Sogar an den technischen Hochschulen, die in erster Linie diese Fähigkeiten zu entwickeln hätten, beginnt die Theorie zu überwuchern. Praktische Bildung, Anschauung, Erkenntnisvermögen und, daraus resultierend, Urteilsvermögen und schnelles Entscheiden in praktischen Fragen muss von jedem Gebildeten, vor allem vom Techniker zuerst verlangt werden. Weniger Theorie, mehr Anschauung! Riedler weist darauf hin, dass nicht nur dem Architekten, sondern allen Technikern von wesentlichem Nutzen in ihrer praktischen Erziehung die Kunst sein könne. Er sagt, der Kunst sind an der technischen Hochschule durch die Architektur die Pforten schon weit geöffnet, sie muss als allgemeines Bildungsmittel stärker als bisher herangezogen werden, d. h. als Mittel für Anschauung und Formvorstellung, und ferner, Kunst und Technik müssen sich enger zusammen finden, zu wenig wird dabei die wirtschaftliche Bedeutung solcher Vereinigung gewürdigt, obwohl die Geschichte anderer Länder, insbesondere Frankreichs, seit Jahrhunderten deren Wichtigkeit erweist. In der That hat jeder die Erfahrung gemacht, dass die Ausbreitung des Interesses an der lebendigen Kunst, besonders der modernen, in Deutschland durch die schulmeisterlich-theoretische Erziehung unseres Volkes gehemmt wird, dadurch, dass litterarisch, niemals aber künstlerisch, d. h. nach Form und Erscheinung, bei uns Kunstwerke beurteilt werden. Wünschen wir, dass eine solche Erziehung zum Formempfinden, zum Formenverständnis wenigstens auf diesem Wege wieder weiteren Kreisen zugeführt werde. Riedler spricht es nicht aus, aber es ist selbstverständlich, dass damit der landläufige Betrieb des kunsttheoretischen Unterrichts an Hochschulen, der mehr Wert auf Mitteilung der litterarisch nachweisbaren Fakta als auf möglichst anschauliche Vorführung der Werke und deren formale Kritik legt, einer gründlichen Änderung zu unterziehen ist. Nichts ist verderblicher, als der Glaube, dass kunstgeschichtliche Dozenten an technischen Hochschulen ihr Ziel darin zu sehen haben, in jedem Semester ein bestimmtes Pensum d. h. eine bestimmte Periode der Kunstgeschichte unter Aufzählung aller irgend beachtenswerten Werke durchzuarbeiten. Hier kommt es vielmehr darauf an, an einer Anzahl von mustergültigen Künstlern und Kunstwerken das Wesen der künstlerischen Betrachtung, das Wesen der künstlerischen Formentstehung und Gestaltung so vorzuführen, dass ein praktischer Anschauungsunterricht ästhetischer Art gegeben wird. Es liegt also in Riedler's Forderung unausgesprochen die Notwendigkeit, die Art des Kunstunterrichtes an technischen Hochschulen den Forderungen anzupassen, die Riedler für alle Fächer stellt. Unter diesen ist eine der wesentlichsten, dass alle Hilfs- und Fachwissenschaften an den technischen Hochschulen von Lehrern gelehrt werden müssen, welche die Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnis beherrschen. Alle die an der Pflege und Ausbreitung des Kunstverständnisses im Volke ein Interesse nehmen, werden Riedler's Vorschlägen, seinen Warnungen, der anschauungslosen Theorie noch weiteren Spielraum zu gewähren, nur Beifall geben können. Je grösser die Zahl derer ist, die wirkliche Formvorstellung und Raumvorstellung, also die Grundbedingung aller künstlerischen Anschauungsweisen besitzen, um so mehr Aussicht haben wir, auch in künstlerischen Dingen ein urteilsfähiges Publikum zu erhalten.

M. SCH.

Chr. Roth, *Skizzen und Studien für den Aktsaal.*

Während ältere, für den Gebrauch des Künstlers bestimmte Anatomiewerke in ermüdend genauer Aufzählung der Einzelheiten des Skelettes und der Muskulatur sich und den lernbegierigen Maler erschöpften, ohne die Anwendung dieses toten Wissens auf den lebendigen, bewegten und verkürzten Körper zu zeigen, ist Ro h's Werk aus der Praxis heraus geschaffen. Roth publiziert direkt Studienblätter aus dem Aktsaal, zeigt also den Körper und seine einzelnen Teile in Aktivität, in verschiedensten Lagen, so skizziert, dass immer die konstruktiv wichtigen Partien betont sind. Daneben, wie zur Erläuterung, rein anatomische Einzelheiten, Datails des Knochengerüstes, der Bänder etc., wie etwa der im Aktsaal korrigierende Professor sie den Studierenden zur Erläuterung an den Blattrand skizziert, wobei die Kenntnis der wichtigsten anatomischen Bezeichnungen schon vorausgesetzt wird. Indem man beobachtet, wie Roth den Akt studiert, lernt man unwillkürlich selber die wichtigen Partien beachten, die am lebendigen Körper und entsprechend natürlich an anatomisch tüchtigen Kunstwerken zur Geltung kommenden Körperteile beobachten. So dürfte auch für den theoretisch mit der Kunst sich Beschäftigenden ein Durcharbeiten dieses Werkes von besonderem Vorteil sein. Den Künstler wird neben der praktischen Nutzbarkeit die elegante Skizziermethode Roth's besonders anziehen.

NEKROLOGE

Kopenhagen. Im Alter von 77 Jahren ist der Bildhauer Professor *Karl Peters*, ein Schüler des Thorwaldsen-Jüngers Hermann Wilhelm Bissen, gestorben. Peters hat sich durch Förderung des Kunsthandwerks sowohl, als auch durch einzelne grosse Arbeiten, wie die tanzende Bacchantin, den flöteblasenden Faun, den Hermes und Okeanos, sowie durch seinen berühmten Fries für die landwirtschaftliche Hochschule zu Kopenhagen, einen bedeutenden Namen gemacht, und ist besonders in seinem Vaterlande zu hohem Ansehen gelangt. Zu Thorwaldsenscher Kunstanschauung erzogen, ist er den Idealen diese

Meisters immer treu geblieben. — Das Streben nach klassischer Grösse und Einfachheit charakterisiert seine Werke.
-r-

WETTBEWERBE

Berlin. Das Kuratorium der *Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderuug der Künste und Kunstwissenschaften* fordert zur Bewerbung um das Stipendium von M. 600.— auf. Es kommen diesmal in Betracht in erster Reihe ein Kunstgelehrter, in zweiter ein Maler, in dritter ein Architekt, in vierter ein Kunstgewerbebeflissener und in fünfter ein Bildhauer. — Der Stipendiat soll wenigstens ein Jahr auf der königl. Kunst- oder Bau- oder Gewerbeakademie oder auf der Universität zu Berlin studiert haben, und zwar soll bei völliger Gleichberechtignng der Konkurrenten ein Mecklenburger den Vorzug erhalten. Bewerbungen sind nebst den nötigen Zeugnissen im Laufe des Januar 1900 beim Baurat F. Schwechten, Berlin W., Lützowstr. 68, III einzureichen!
-r-

DENKMÄLER

Säckingen. Das Komitee für das *Scheffel-Denkmal* hat mit der Ausführung des Werkes den Bildhauer Joseph Menges in München betraut.
-u-

Görlitz. Neben der im Bau begriffenen Lutherkirche soll ein *Lutherdenkmal* errichtet werden, für welches die Kosten auf 6000 M. veranschlagt worden sind.
-u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

München. Der *Kunstverein* hat seine *Ausstellung* in den im Einverständnis mit v. Thiersch durch v. Lenbach umgestalteten Räumen wieder eröffnet. Den Glanzpunkt der Ausstellung bilden 14 neue Arbeiten Lenbach's, darunter Porträts von Mommsen, Haeckel, Nansen und Joachim.
-u-

Mailand. Am 24. November wurde eine *Segantini-Ausstellung* eröffnet, die 70 Werke des Meisters umfasst, darunter 15 Skizzen und Entwürfe zu dem grossen Bilde aus dem Engadin. Der Ertrag der Ausstellung ist für die Denkmäler bestimmt, die dem verstorbenen Künstler in Arco und in Maloja errichtet werden sollen.
-u-

Berlin. Im Januar 1900 wird in der königl. Akademie der Künste eine Knaus-Defregger-Ausstellung stattfinden.
-r-

Budapest. Auf der am 5. Dezember stattgefundenen Auktion bei Lepke hat Dr. Gabriel von Térey für die ungarische Regierung zwei bedeutende Gemälde erworben. Das eine ist Fr. von Uhde's berühmte Bergpredigt; das zweite Bild stellt einen Mann mit Pfeife und Krug dar und ist ein köstliches Jugendwerk W. Leibl's aus dem Jahre 1867.
r

Berlin. *Rudolf Hellgrewe* hat sich als Maler des schwarzen Erdteils seit längerer Zeit schon einen Namen gemacht. Grosse charakteristische Landschaften von ihm sah man u. a. in der Kolonialabteilung der Berliner Gewerbe-Ausstellung, und gute Illustrationen lieferte er zu verschiedenen Werken über Afrika, z. B. von Wissmann und Peters. Die Sammelausstellung seiner Werke, die z. Zt. im *Kunstsalon Ribera* zur Schau gestellt ist, zeigt ihn abermals in diesen beiden Eigenschaften, als dekorativen und als Illustrations-Künstler. Sein aus zwölf riesigen Zeichnungen bestehender »Afrikanischer Totentanz« schildert die verschiedenen Arten, in denen der Tod dem kühnen Reisenden, dem emsigen Forscher, dem Missionar, dem Kriegsgefangenen, dem Soldaten u. s. w. entgegentritt. Ergreifend wirken diese Bilder aber nicht, eher angreifend, weil sie, als Bilder genommen, allzu sensationsmässig und effekthaschend erscheinen. Als Illustrationen dagegen — besonders in einem abenteuerreichen Buch für die reifere Jugend — mögen sie gelten. Und dieses allzu sehr hervortretende Haschen nach Effekt zeigen leider auch die meisten der übrigen 25 Werke des Künstlers, sei es durch schreiende Farben, wie in vielen Landschaften, sei es durch andere Dinge. Unkünstlerisch im höchsten Grade ist es beispielsweise, wie der Maler nach der Unterschrift unter einem seiner Bilder die Goethe'sche Stimmung »Über allen Gipfeln ist Ruh« empfindet. Unkünstlerisch auch wirkt das ungeheuere Bild »Adam und Eva nach dem Sündenfall« mit der Überschrift »Eritis sicut deus«. — Es ist freilich eine gute Idee, das erste Menschenpaar nach der Vertreibung aus dem Paradies einmal nicht zerknirscht und gebrochen, sondern den Mann mutig, thatendurstig, kampfesfreudig, das Weib vertrauend darzustellen. Aber wenn man diese Absicht des Künstlers, abgesehen von einem kleinen bei Ribera erhältlichen Heftchen, auch zur Not aus dem Bilde selbst entnehmen kann, so merkt man aus dem ganzen Drum und Dran doch leider noch andere Absichten, die man absolut nicht gut zu heissen vermag. Es ist allzu viel blauer Dunst dabei in des Wortes verwegenster Bedeutung. — Am besten, ja recht gut, sind einzelne ganz schlichte Darstellungen des Künstlers aus dem Riesengebirge und sonst aus dem deutschen Vaterlande. Was farbig ist, wirkt noch lange nicht immer malerisch, am wenigsten aber, wenn es bunt wiedergegeben wird. — *Oskar Zwintscher-Meissen* hat drei neue Porträts ausgestellt, von denen ganz besonders das Selbstbildnis und das seines Bruders vortrefflich zu nennen sind. Zweifellos hat man es hier mit einer starken künstlerischen Kraft und einer höchst interessanten Eigenart zu thun, Eigenschaften, die der Maler übrigens, wie bekannt, schon bei früheren Gelegenheiten gezeigt hat. Sein »Sturm« besonders, mit dem überlegenen Humor der Auffassung, ist von der Berliner Secessions-Ausstellung noch in bester, erfreulichster Erinnerung. — *Eduard Schulte*, der mit seinen verhältnismässig unzulänglichen Räumen von vielen schon auf den Aussterbeetat gesetzt war, wird diesen vielen den Gefallen noch lange nicht erweisen. Er hat Siebenmeilenstiefeln angezogen und holt alles wieder ein, was er versäumt hatte, vielleicht überholt er noch mal. Aus dem Saulus ist ein »Paulus« geworden. Schulte's Ausstellungen werden immer besser, und das ist besonders freudig zu begrüssen, weil dieser Salon ganz besonders erzieherisch wirken kann in Anbetracht des alten Stammes seiner Besucher. Mancher wird zwar noch rufen »Paule, du rastest«, aber der Apostel wird sie doch bekehren. Schon die vorige Ausstellung war gut. Sie zeigte u. a. ein trefflich gestimmtes Märchenbild von *Christian Landenberger-München*, Mädchen mit Schwan, das eine köstliche Einsamkeit und Ruhe atmet, so wie ein anderes Werk desselben Künstlers »So leb' denn wohl, du stilles Haus«. Ein Bursche scheidet von dem kleinen sonnigen, sonnenbeschienenen Neste, das seine Heimat ist, er wendet sich von der Höhe des Berges noch einmal, Abschiedsgrüsse winkend, zurück, und obwohl uns seine Gestalt nur von hinten gezeigt wird, erreicht der Maler doch, dass wir mit ihm empfinden. Ein ähnliches Bild giebt *Angelo Jank* in »Ein altes Nest«. Die kleine Stadt, die man ebenfalls von oben herab sieht, erscheint mit ihren kleinen Häusern und Plätzen und ihrer traulichen Enge anheimelnd und gemütlich, aber ganz wird man eine Art Spielschachteleindruck hier doch nicht los. — Viel eindringlicher wirkt des Künstlers kraftvolles Bild aus der Ritterzeit »Eiserne Wehr«. — *Greiffenhagen-London* bot eine

»Verkündigung«, die in Ausdruck, Farbe und Komposition von tiefer starker Empfindung und grossem Können Zeugnis giebt. — *Macaulay Stevenson* sandte ein äusserst stimmungsvolles Werk, »Abendlied« und ein anderes »Robinsfield«, das, weich und fein in der Farbe, die gleichen Vorzüge aufweist; *Alexander Roche* eine »Schottische Stadt«, bei der ebenfalls das Hauptgewicht auf die Stimmung gelegt ist. Ungleich bedeutender erschienen *James Patersons* höchst charakteristische Ansicht von Edinburgh, und des Russen *Isaak Levitans* »Stille«. Auch *G. Thomsons* »Kathedrale« ist ein sehr gutes Bild. *Millie Dow, St. Jves,* stellte eine Eva aus, ein Triptychon, bei dem man sich wieder fragt: warum? — Das Mittelbild an und für sich ist ausgezeichnet, und die Gestalt der Eva reizvoll, aber weshalb die beiden Seitenbilder? — Der vergnügte Teufel mit den Messingbecken und den kindlichen Flammen zu seinen Füssen erscheint nicht naiv, sondern bloss dumm, und ausserdem wird der Beschauer durch diese beiden Anhängsel zum grossen Schaden des Malers an grössere Vorbilder erinnert. Muss es denn immer ein Triptychon sein? — *Maxence-Paris* zeigt in seiner »Murmelnden Quelle« Vorzüge in Zeichnung, Farbe und Komposition, die ihm einen hohen Rang anweisen, *P. A. Besnards* Aktstudie erhöht durch ihre treffliche Durchführung den Respekt vor diesem Meister. — *V. Johansen-Kopenhagen* stellte ein sehr gutes, gemütlich wirkendes Interieur, »Lesende Damen«, aus, und *Rudolf Nissl-München* übertrumpft ihn beinahe noch durch seine Interieurs. Ganz besonders anziehend ist seine »Näherin«, bei der übrigens die Hand, welche den Faden hält, vortrefflich gemalt und die gespannte Aufmerksamkeit beim Einfädeln unübertrefflich dargestellt ist. *Peter Severin Krüger's* »Rast auf der Jagd« ist ein Bild, das, voll sonniger Stimmung, guter Beobachtung und reizvoller Anordnung des Ganzen, sehr erfreut. — Diese Empfindung hat man diesmal weniger vor den Landschaften *Müller-Kurzwelly's,* der hier mit trockener Farbe ohne tieferes Gefühl gemalt hat. Diese Bilder wirken kleinlich, ohne dass man allerdings sieht, woher gerade dieser Eindruck stammt. *Gotthard Kuehl*-Dresden dagegen bewährt in seiner »Johanneskirche in München«, seiner »Augustusbrücke im Winter« und »Augustusbrücke am Abend« seine grosse Künstlerschaft wiederum auf das beste, während sein »Dom in Danzig« nicht so sehr befriedigt. — Ein edles und schönes »Pfänderspiel« von *H. Koch*, das nicht bloss im Kostüm, sondern auch in der Malweise etwas altfränkisch wirkt, ist wohl, ebenso wie einige Porträts von *Clara Fischer, H. Höchstädt* und *Mathilde Block* nur als Konzession an einzelne überaus »konservative« Besucher in diese Ausstellung gekommen. Solche Dingerchen werden nach und nach hier verschwinden und können den guten Eindruck des sonst Gebotenen nicht beeinträchtigen. Aber wo bleibt auch dies Gute im Vergleich mit der neuesten Schulte'schen Ausstellung?! Für heute soll sie nur erwähnt werden. Sehenswert ist da schon die Sonderausstellung von *Adolf Obst,* »Eine Weltreise«, ebenso die von *Thaulow,* einzelne Bilder von *Ledebur* und vortreffliche Gemälde des Zeichners *A. Hengeler.* Aber alles versinkt gegen den letzten Saal, in den ein Fürstengeschlecht seinen Einzug gehalten hat. die *Worpsweder.* Was für Farben, was für einfache und doch gewaltige Motive, welche Macht, die sich in ihrer Überwindung offenbart. In der Kunsthalle zu Bremen hängt ein Bild, das vielleicht zu den herrlichsten Landschaftsbildern gehört, die je gemalt sind, die »Ruhe« von *Carl Vinnen,* und ein anderes ebenfalls wunderbares, »Der Säugling« von *Fritz Mackensen.* Von diesem Künstler besitzt das Kestner-Museum in Hannover den »Gottesdienst im Freien«, der für jeden, der das Werk kennt, ebenso wenig eines Epithetons bedarf, wie »Die trauernde Familie« desselben Meisters. Die Nationalgalerie in Berlin weist bisher keine einzige Schöpfung dieser grossen Künstler auf — vielleicht wird man sich, wenn man den »März« oder den »Abend im Moor« von *Vinnen,* und »Die Scholle« oder den »Herbstwind« oder »Frühlingssonne im Dorf« von *Mackensen,* wenn man *Modersohn's* »Moorhütte« oder »Unwetter«, *Overbeck's* »Sommerwolken« und *Vogeler's* »Sehnsucht« hier nunmehr sieht, veranlasst fühlen, einiges davon zu erwerben. Den »März« und »Die Scholle« sollte man sich jedenfalls nicht entgehen lassen. Es wäre dringend zu wünschen, dass auch in Berlin, der deutschen Hauptstadt, einiges von diesen Worpswedern, diesen grossen deutschen Malern eine bleibende Stätte finde! — Im höchsten Grade ist es zu bedauern, dass diese Leute, die dem Vaterlande in der Fremde höchste Ehre machen würden, auf der Weltausstellung in Paris nicht vertreten sein werden. *P. W.*

VEREINE

Berlin. Eine »*Freie Vereinigung der Graphiker*«, der Vertreter der graphischen Kunst, ist in Berlin begründet worden. Die Vereinigung, deren Vorstand aus dem Kupferstecher Professor Hans Meyer als Vorsitzenden und dem Kupferstecher Johannes Plato als Schriftführer besteht, zählt bereits 25 Mitglieder. -u-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Baden bei Wien. Hier, im alten Aquae der Römer, wurde zu Beginn des Herbstes 1899 ein kleiner Tempelbau in seinen Grundmauern entdeckt, der sich bei näherer Untersuchung als *römisches Mithraeum* erwies. Er liegt idyllisch am Abhange des jetzigen Calvarienberges in die Putschanerlucke, eine ziemlich tiefe Schlucht. — Der Kopfteil des aufgefundenen araförmigen Altarsteines ist mit einem Dreieck und zwei seitlichen Rollen geschmückt und enthält eine elliptisch-schüsselförmige Opfermulde. Das Gebäude bestand aus zwei Kammern. Unter den zahlreichen Fundstücken fanden sich römische Opfergefässe aus Thon, Lampen, Münzen, Deckenreste, Plattenziegel, Einfasssteine der Thüröffnungen, eingeritzte bildliche Darstellungen und ein auf den Mithraskult bezügliches Figurenrelief mit dem bekannten Stieropfer. Es ist aus weichem Sandstein gemeisselt und noch deutlich erkennbar. Das Tempelchen erhob sich vor einer schon in prähistorischer Zeit bewohnten Höhle, wie Gefässreste und Feuersteingeräte beweisen, darunter ein Stück schönster vorgeschichtlicher Kunstübung, die Darstellung eines laufenden hasenähnlichen Tieres, in einen Knochen eingeschnitten. Die Funde werden im Badener Museum seinerzeit Aufstellung finden. *RUDOLF BÖCK.*

VERMISCHTES

Wien. Technische Hochschule. In seiner Antrittsrede gedachte der aus Prag nach Wien berufene Professor der Kunstgeschichte, *Dr. Joseph Neuwirth,* vor seinen zahlreichen Zuhörern zunächst in warmen Worten *Carl von Lützow's,* der sich als Lehrer an der technischen Hochschule, sowie als Kunstschriftsteller bleibende Verdienste erworben. — Hierauf betonte er — zu seinem eigentlichen Vortrag übergehend — die Notwendigkeit des Anschauungsunterrichtes an den Mittelschulen, der, besonders in Verbindung mit dem Zeichnen, die Grundlage für das Lehrgebäude der Kunstgeschichte an Hochschulen schaffen könne. Dann sprach er über diese Disziplin als allgemein bildendes Fach an Polytechniken sowohl als auch an Universitäten. Zur Kunst und durch Kunst zu erziehen, zu künst-

lerischer Empfänglichkeit und zu künstlerischem Schaffen anzuregen, sei das Ziel kunstgeschichtlicher Unterweisung.
RUDOLF BOCK.

Rom. Am 29. Oktober wurde die Kirche S. Maria in Cosmedin vom Kardinal-Vikar Parocchi feierlich konsekriert, nachdem die Restaurationsarbeiten des verdienstvollen Architekten G. B. Giovenale nach fast einem Jahrzehnt endlich zum Abschluss gelangt waren. Die Restauration der Appartamento Borgia ist die einzige That, welche sich der Wiederherstellung dieser ehrwürdigen Basilika an die Seite stellen liesse. Hier wie dort ist man streng und gewissenhaft nach historischen Gesichtspunkten verfahren. Nichts ist verändert, nichts hinzugefügt worden, was den einheitlichen Charakter der Kirche stören könnte, und wenn die modernen Wandgemälde uns nicht besonders gefallen, so müssen sie durch die Bedürfnisse des Kultus entschuldigt werden. Heute stellt sich S. Maria in Cosmedin dem Besucher dar mit Schola cantorum, den beiden Ambonen, der Pergula und dem Bischofsthron in der Apsis wie die Kirche den Gläubigen am 6. Mai des Jahres 1123 erschien, als unter Glockengeläut und Hymnengesang Papst Calixtus selbst das neue Gotteshaus geweiht hat. Der verstorbene Kardinal De Ruggiero hat die Restauration begonnen, welche dann das Capitel und das Unterrichtsministerium gemeinsam fortgesetzt haben. Möchte man in San Saba, wo die Restaurationsarbeiten zunächst mit unzureichenden Mitteln bereits begonnen haben, bald ähnliche Feste feiern!
E. ST.

Eine Statistik, die soeben veröffentlicht wurde, ist nicht ohne Interesse. Sie bezieht sich auf den Export von Kunstwerken aus Italien während der letzten drei Monate, und auf das dafür nach Italien geflossene Geld. Die Stadt, welche bezüglich der Ausfuhr den ersten Platz einnimmt, ist Neapel.

				Lire.
Neapel	versch. 2010	Gemälde	im angebl. Wert v.	72490
Rom	„ 1655	„	„	695500
Florenz	„ 1302	„	„	323365
Venedig	„ 637	„	„	106310
Mailand	„ 310	„	„	101040

u. s. w. Der mittlere Preis eines Gemäldes ergiebt somit für

Rom	420	Lire.
„ Florenz	248	„
„ Venedig	166	„
„ Mailand	325	„
„ Neapel	36	„

Demnach wären also die Künstler Roms die besten und bestbezahltesten. Bei Neapel ist nicht zu vergessen, welche Anzahl kleiner Veduten nach dem Auslande gehen. — In der Bildhauerei figuriert Florenz in erster Reihe

	mit 1523	Werken	im Werte von	456770 Lire
Neapel	„ 1016	„	„	100815 „
Rom	„ 312	„	„	278650 „
Venezia	„ 156	„	„	68527 „
Milano	„ 110	„	„	58956 „

Also auch hier, die Bestbezahlten die Römer, mit einem mittleren Preise von 893 Lire und die am schlechtesten Bezahlten die Neapolitaner. — Aus Bologna wurden nur 12 Gemälde ausgeführt. Perugia und Ravenna haben garnichts verschickt, weder Modernes nach Antikes, Lucca nur eine einzige Antike. Es sind nach alledem in Italien 4 Millionen Lire in nur drei Monaten eingelaufen und die Regierung hat circa 10000 Lire eingenommen an Steuer auf diese Ausfuhr. Nach der hier mitgeteilten Statistik dürften also im Laufe eines ganzen Jahres für circa 16 Millionen Lire Kunstwerke nach dem Auslande verkauft werden. — Vergessen darf nicht werden, dass der Wert von seiten der Künstler meist geringer angegeben wird bei der Ausfuhr, um nicht am Schlusse des Finanzjahres von neuem in der zu leistenden Einkommensteuer erhöht zu werden, welche in letzter Zeit eine die Künstler wahrhaft peinigende Höhe erreicht hat, und dass andrerseits gar vieles als verkauft gilt, was jedoch nur auf Ausstellungen geht, um dann mit kolossalem Zoll belastet, seinen Weg ins Atelier zurückzufinden. Wenigstens ein Drittel des Exportierten trifft dieses Schicksaal. — All das Gesagte bezieht sich auf die Ausfuhr moderner Kunstwerke. — Ein anderes ist es mit der Ausfuhr antiker Kunstwerke. Da ist die gelöste Summe ohne Abzug zu verstehen. In Rom und Bologna herrscht noch das alte päpstliche Ausfuhrgesetz, welches für alte Kunstwerke an Ausfuhrtaxe 26 Prozent beansprucht. So ist denn die Ausfuhr aus diesen beiden Städten geringer als man annehmen sollte. — In der genannten Zeit von drei Monaten haben verloren:

Rom	148	Skulpturen	und	331	Gemälde.
Florenz	289	„	„	76	„
Neapel	220	„	„	312	„
Venezia	183	„	„	117	„
Mailand	329	„	„	8	„

Man erfährt aus dieser vom Unterrichtsministerium veröffentlichen Statistik überdies, dass in Rom allein, alles in allem genommen (auch die Kleinkunst), 12000 Künstler leben wollen.
A. WOLF.

Athen. Die griechische Regierung beabsichtigt der Volksvertretung einen Gesetzentwurf betreffend die *Gründung einer archäologischen Schule* nach dem Muster der in Athen bestehenden verschiedenen europäischen Schulen vorzulegen. An der Schule sollen der Generalephoros für Altertümer, Kavvadias, und die übrigen Ephoren Vorlesungen halten von Statuen, Vasen und anderen Fundgegenständen, die in den Museen sich befinden. Auch wird beabsichtigt, archäologische Ausflüge zu unternehmen. -u-

In *Braunschweig* ist die aus den Jahren 1180—1190 stammende St. Martinikirche, nachdem sie während der Jahre 1897—1899 einer gründlichen Renovierung unterzogen worden ist, am 10. September feierlich geweiht worden. Die Kirche bildet in ihrer neuen Gestalt eine Hauptzierde der Stadt. -r-

In *Posen* will man, nachdem eine Beihülfe des Staates zu den Kosten gesichert ist, die alten Befestigungen derart ausbauen, bezw. durch neue Anlagen ergänzen, dass unter gleichzeitiger Regulierung der gesamten Berganlage der Stadt eine hervorragende Sehenswürdigkeit geschaffen wird. -r.

Carpineti. Ein günstiges Geschick hat die Reste des Stammschlosses der Gräfin Mathilde von Tuscien, die so tief in die Geschichte der Kirche und der fränkischen Kaiser eingegriffen hat, das Kastell von Carpineti auf der Höhe des Apennins von Reggio-Emilia vor dem Abbruch bewahrt. Der von der jetzigen Besitzerin, Gräfin Valdrighi, angesetzte öffentliche Verkauf hat noch lange nicht die Summe von 4000 Lire erreicht, welche sie selbst als Kaufpreis bei einem Notar niedergelegt hatte. Der Grund der Niedrigkeit der Angebote war die inzwischen bekannt gewordene Absicht des Ministers Bacelli, das geschichtlich und künstlerisch wertvolle Kastell zum Nationaleigentum zu erklären. Eine Ausnützung des Baumaterials oder bauliche Veränderungen sind nach solcher Erklärung ausgeschlossen.
v. G.

BERICHTIGUNG

Spalte 125 der Kunstchronik No. 8 lies Zeile 22 v. o. Abel Truchet und Zeile 35 v. o. Briandeau.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 10. 28. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR CRANACHAUSSTELLUNG

Die Cranachausstellung ist nunmehr geschlossen. Sie hat eigentlich den Meister der kunstverständigen Welt, ich will nicht sagen, erst kennen gelehrt, aber doch sein Bild erweitert und ins Klare gesetzt. Man muss daher dem Veranstalter derselben, Karl Woermann, sehr zu Danke verpflichtet sein.

Ein Hauptergebnis ist jedenfalls, dass der »Pseudogrünewald« verschwinden wird. Nach der überzeugenden Sprache, welche die Gemälde in ihrer Gesamtheit redeten, wird er wohl jetzt endgültig in den Orkus gesunken sein. Ich selbst habe nie an das Dasein eines solchen geglaubt und bereits in den Jahren 1874 und 1876 auf das Cranach'sche Gepräge dieser Bilder hingewiesen. Die Werke des »Pseudogrünewald« zeigten sich deutlich als Werke des Cranach selbst oder als in dessen Atelier und Schule gemalt. Der Meister war eben ein grosser Entrepreneur geworden und hat sich dadurch leider mit der Zeit verflacht.

M. Lehrs hatte im Dresdener Kupferstichkabinett eine Ausstellung Cranach'scher Zeichnungen und Holzschnitte veranstaltet. Darunter befanden sich auch die beiden Holzschnitte von 1502, Christus am Kreuz darstellend, welche schon Brulliot No. 354 Ap. zu Monogr. I, 3209, für Werke des Lucas Cranach erklärt hatte. Bei Passavant, Peintre-Graveur, IV p. 70, No. 1 und 2, erscheinen sie als »école de Cranach«, die es aber zu dieser Zeit wohl kaum noch gegeben hat. Brulliot hat recht; der spätere Cranach steckt schon unverkennbar darin, wenn gleich der Schnitt ungeschickt und roh ausgeführt ist. Auch Flechsig hat sich dafür ausgesprochen. Das Münchener Kupferstichkabinett bewahrt zwei Zeichnungen, welche diesen beiden Schnitten so verwandt sind, dass sie nicht weit auseinander stehen können: Kampf zweier Ritter (reproduziert unter No. 61, Lief. IV, meines Handzeichnungswerkes, vgl. dazu die Bemerkung im Texte zu Lief. VIII) und die Dornenkrönung Christi, die eigentlich noch altertümlicher aussieht. Flechsig wies auf die magyarischen Typen in dem undatierten Holzschnitte hin; übrigens zeigt der mit 1502 bezeichnete rechts einen Janitscharen. Leicht möglich, dass Cranach sich damals in Ungarn oder doch Österreich aufgehalten. Eine Verwandtschaft seiner Kunst zu dem von Frimmel so genannten »Donaustile«, dessen Hauptrepräsentanten Wolf Huber und Altdorfer sind, lässt sich nicht leugnen; aber wie dies zu erklären ist, bezw. die Zusammenhänge aufzuweisen, sind wir vorläufig noch nicht im stande.

Das nächste Datum 1503 findet sich auf dem vielbesprochenen Christus am Kreuze in Schleissheim. Zuerst auf dieses wichtige Gemälde aufmerksam gemacht zu haben, ist ein Verdienst A. Bayersdorfer's, und Fr. Rieffel hat zuerst den richtigen Meisternamen genannt. Friedländer und Flechsig treten hier für Cranach ein, und auch ich bin vollkommen der gleichen Ansicht. Man wird thatsächlich alles in dem Bilde, wenn man es zergliedert, cranachisch finden: von der Landschaft, den Gesichtstypen bis zu der Fussbildung und dem Faltenwurfe. Es schliesst sich eng an die Fiedler'sche Madonna von 1504 und den Flügelaltar der hl. Katharina von 1506 an. Dasselbe gilt von dem Bildnisse des Johann Stephan Reuss, ebenfalls von 1503; um hier nur auf eine Kleinigkeit aufmerksam zu machen, ist die Behandlung der weisslichen Flecken auf den Baumstämmchen dieses Porträts und der Fiedlermadonna identisch. Man komme uns hier nicht etwa mit dem Vorwurf des »Kleinsehens«, denn die Behandlung und die Formgebung sind, gleich der Handschrift eines Menschen, an bestimmte Äusserungen gebunden, und ohne die Kenntnis dieser letzteren ist eine Kunstkennerschaft gar nicht möglich.

Die Torgauer »vierzehn Nothelfer« stammen vom Jahre 1505, ein unzweifelhaftes Werk des Cranach, interessant durch die Mannigfaltigkeit der zum Teil italienischen Typen.

Der Katharinenaltar (Katalognummer 2 und 3) ist mit dem Datum 1506 bezeichnet. Es ist bemerkenswert, wie schlagend hier die Köpfe der weiblichen Heiligen mit der Fiedler'schen Madonna übereinstimmen, auch zeigt der Altar noch eine starke Ver-

wandtschaft zu dem Schleissheimer Kruzifixus (z. B. Bildung der Hände, Wolken).

Die Höllenfahrt und Auferstehung Christi in Aschaffenburg (No. 155), die übrigens ziemlich gleichgültig gemalt ist, zeigt in den Typen zu grosse Verwandtschaft mit den Torgauer Nothelfern und dem Katharinenaltar, um nicht zu spät von diesen gesetzt zu werden. In die Nähe davon, etwa zwischen 1507 – 1510, dürfte gleichfalls der Wörlitzer Flügelaltar (No. 127) zu setzen sein, der, wie auch schon besonders das Fiedlersche Bild, deutlich predigt, dass Cranach in Italien gewesen war. Venedig hat er sicher gesehen, und auch die Mailändische Kunst hat ihren Einfluss auf ihn ausgeübt. Komposition und Formengebung dieser beiden herrlichen Werke hätte der Maler sicher nicht ohne genauere Kenntnis italienischer Kunstwerke zu Stande gebracht. Woher stammten denn sonst die reizenden Putti her, die abgewogene Komposition und die feinen Typen der Madonna und der Heiligen?

Andere mehr oder weniger frühe Gemälde muss ich hier übergehen; auf die Beweinung Christi in Budapest (No. 144) komme ich vielleicht gelegentlich zurück.

Wie ich höre, ist der Verlauf der Ausstellung bei den Fachgenossen der Zuschreibung sämtlicher genannter Werke (Holzschnitte und Gemälde) an einen Meister nicht günstig gewesen; dennoch muss ich hier darauf bestehen. Die Schwierigkeit, diese Arbeiten unter einen Hut zu bringen, mag wohl (abgesehen von der verschiedenen Erscheinung, die durch den Zustand der Erhaltung, trüben Firnis, Übermalungen etc. bewirkt wird) darin liegen, dass eben Cranach von Haus aus ein mehr klein und zierlich empfindender Künstler war; wo er aber grössere Formen oder leidenschaftlich bewegte Kompositionen darzustellen hatte, wird er ungeschickt, teilweise roh, und seine, an sich so klare und schöne Farbe verfällt in wahllose Buntheit. Davon ist der Schleisheimer Kruzifixus auch nicht frei zu sprechen, wenn er auch gemässigter ist, als die beiden genannten Holzschnitte. Auch die mehr oder weniger ausführliche Malerei mag bei der Beurteilung der Bilder eine verhängnisvolle Rolle spielen.

München, Anfang Oktober.

WILHELM SCHMIDT.

DER PALAST DES FEDERICO DA MONTEFELTRO ZU GUBBIO

An einem klaren Herbstmorgen wanderte ich durch das stille Städtchen Gubbio den Weg zum Palazzo Ducale hinauf, welcher, an einen steil ansteigenden Felsen sich anlehnend, die ganze Stadt beherrscht. Vor mir trabte ein Maulesel mit zwei schweren Säcken beladen und von einem halbwüchsigen Jungen geführt. Die beiden schlugen die Via Ducale ein und schienen dasselbe Ziel zu haben wie der Forestiere, der ihnen folgte. Die wurmstichigen Holzthüren eines prächtigen Sandsteinportales, in welches die Strasse mündete, standen weit offen und Junge und Esel traten ein. Ich folgte ihnen quer durch einen grasbewachsenen Schlosshof, durch eine hohe Thüröffnung, die in einen dunklen Korridor führte, und immer weiter durch vollständig verwahrloste Räume, bis die beiden in dem grossen hohen Festsaal des Palastes Halt machten, wo ein alter Mann den Esel erwartete, die Säcke öffnete und die riesigen Früchte goldgelber Maiskolben auf den Boden schüttete. Mehr als die Hälfte des Saales war schon mit den leuchtenden Goldkörnern bedeckt, und der Alte erzählte mir, er habe schon seit Jahren für 40 Franken jährlich vom Besitzer diesen Saal gepachtet, um seine Maisernte hier an Luft und Sonne zu trocknen. »Es ist die einzige Rendita, fügte er hinzu, die der Palazzo einbringt, und der jüngst verstorbene Besitzer verwandte noch einen Teil derselben auf die Restauration!

Das ist der Palast, die einst so überaus herrliche Sommerwohnung des grossen Federico da Montefeltro, ein Seitenstück des weltberühmten Palastes von Urbino und wie dieser die Schöpfung eines der grössten Vorgänger Bramantes, des Luciano da Laurana. In ganz Italien ist heute kein edleres Denkmal der Renaissance-Architektur einem so erbarmungslosen Untergange preisgegeben. Hier selbst im grossen Salone, wo der Esel seine Last niederlegte, haben sich noch zwei riesige Kamine erhalten mit reichen Architraven und Goldverzierungen auf blauem Grunde. Die marmorne Einfassung der riesigen 7 Fenster läuft sich am Boden tot und zeigt ebenso noch Spuren alter Bemalung, und selbst auf dem Fussboden sieht man noch die zierlichen Thonfliesen. In den Fensternischen hängen müde die eisenbeschlagenen Läden des Quattrocento in den losen Angeln, aber sie können nicht mehr geschlossen werden, und so haben Wind und Wetter Tag und Nacht ungehinderten Eingang in den hoch oben mit einer Holzdecke überdachten Saal.

Und vollständig preisgegeben wie das Hauptgemach sind der Hof, die Korridore und die Gemächer des unteren Stockwerkes. Das obere ist einfach verbarrikadiert, und seit Menschengedenken ist niemand mehr hinaufgeklettert, denn der Boden ist nicht mehr tragfähig. Aber überall begegnen dem Auge Erinnerungen an den alten Glanz, es hat sich überall die versunkene Spur der gottgedachten Schönheit erhalten. Im Hof wuchern Epheu und Brombeeren an der Felswand, an welche er sich anlehnt. Die korinthischen Kapitelle, die das Gebälk der hohen Loggia tragen, sind zerstört und der Sandstein bröckelt langsam von den hohen Säulen ab. Das Backsteinwerk des oberen Stockwerkes hält nicht mehr zusammen, die von schlanken Pilastern eingerahmten Fenster sind vollständig zertrümmert. Aber über jedem Thürsturz liest man noch das FE. DVX. mit den Devisen des Herzogs, dem Kranz, dem Adler oder auch mit seinem ganzen Wappen in Gold und Blau gemalt und dem einfachen Ring des Hosenbandordens. Von den fünf Kammern, die auf den Hof gehen, ist nur noch in einer einzigen das Soffitto erhalten, aber fast überall steht ein mehr oder minder reich gearbeiteter Kamin. Einige Thürflügel, an denen man überall eingelegte Arbeit entdeckt, sieht man noch an Ort und Stelle, andere bewahrt das Museum der Stadt, noch andere wurden ins Ausland verkauft.

Das ist der Palast des Federico von Urbino, die

Schöpfung Laurana's, und keine Hand regt sich, dies unvergleichliche Denkmal der grössten Kulturepoche Italiens zu retten, so weit es noch zu retten ist.

E. ST.

BÜCHERSCHAU

Joseph and E. R. Pennell; Lithography and Lithographers: London, T. Fisher Unwin; 4to. 1898. Mk. 75.

In England liebt man bekanntlich den Künstler nicht nur in seiner eigenen Rolle, sondern vornehmlich in der des Kritikers und Kunsthistorikers. So vertraut man ihm, nicht dem Fachmann die National Galerie an. So kommt es, dass z. B. Will Rothenstein mir erzählte, ein Bild zu verkaufen falle ihm recht schwer, aber um das was er schreibt, reissen sich die Redaktionen. Unser Joe Pennel ist nun der Peintre-litterateur par excellence: man darf wohl nie vergessen, dass man es eben mit einem Dilettanten zu thun hat, wenn man ein Werk von ihm in die Hand nimmt, — im übrigen scheint mir das Vorliegende viel sorgfältiger gearbeitet als z. B. sein an gleicher Stelle besprochenes Pen Drawing and Pen Draughtsmen. Wie er aber auf die gelungene Idee kommt ein Kapitel lang Senefelder den Cellini des Steindrucks zu nennen, ist nicht leicht zu erklären. Den allbekannten Anfang der Kunst in Deuschland schildert er ganz gut. Auch betreffs Englands hat er viele Einzelheiten aufgestöbert, scheint mir aber hier nicht klar genug zu disponieren, manches Unwichtige zu sehr hervorzuheben und vor allem Hullmandel nicht genug zu schätzen. Mit Frankreich, dem lohnendsten Kapitel befasst er sich natürlich recht eingehend. Am Interessantesten wird er freilich, wenn er auf die Gegenwart zu sprechen kommt. Ob er wohl nicht zu weit geht, wenn er das jüngste Aufleben ganz und gar auf Whistler zurückführt? Gerade mit den Deutschen findet er sich herzlich schlecht ab. Thoma schildert er als Mystiker, und vermutet ihn in der Wahl seiner Vorwürfe von Millet abhängig; Steinhausens Art und Ziel nennt er identisch mit Thomas, stellt ihn sogar als eine Art Ateliergenossen dieses Meisters hin! Frau Kollwitz soll »in der Empfindung Thoma und Greiner ähneln!« Das ist doch recht unzulänglich. Endlich fehlt ein genügender Hinweis auf das eigenartigste des neuen deutschen Steindrucks, auf Karlsruhe und Hamburg, auf den Farbensteindruck. Das Vorwort ist 20. Nov. 1898 datiert: da müsste er diese Sachen gekannt haben und ihnen mehr als drei Zeilen ohne Nennung irgend eines Künstlernamens gewidmet haben. Sehr anziehend sind die Blicke hinter den Coulissen, die er uns betreffs des heutigen Steindrucks in London gewährt. In dem letzten Kapitel klingt die Erinnerung an seinen 1897er Rechtsstreit mit Sickert an, in der die Frage ob die Umdruckslithographie als »künstlerisch wertloses, mechanisches Verfahren zu betrachten sei, verneint wurde. Gerade dieses Kapitel gehört zum besten des ganzen Werks und enthält gesunde Anschauungen über die strenge Scheidung der gewöhnlichen »Anstalten«-Lithographie von dem wirklichen Kunstwerk, ferner gute technische Erläuterungen etc. Die Ausstattung, die Anordnung der Textabbildungen sind sehr vornehm, seltsamerweise aber der Druck der Clichés oft recht mangelhaft, was man gerade bei einem Englischen Prachtwerk nicht erwarten würde. Die sieben Originalsteindrucke, die dem Band beigegeben sind, machen allein den Kauf des Werks schon lohnend, vor allem die beiden ganz hervorragenden Selbstbildnisse von Legros und Strang. Whistlers Beitrag zeigt uns Pennell selbst; streng als »Bildnis« will er das Blatt wohl nicht aufgefasst wissen. Shannon nennt seine zarte Zeichnung der Ährenbinder nur »Studie«; die übrigen drei Blatt rühren von Lunois, Hamilton und Way her. Alles in Allem genommen kann man das Werk empfehlen. Obwohl es als Buch erscheint, nennen die Verfasser es vorsichtigerweise nur »Einige Kapitel zur Geschichte des Steindrucks«. Es kann vortrefflich als Ergänzung zu dem grossen Wiener Werk der Gesellsch. f. vervielfält. Kunst benutzt werden, das, obwohl viel breiter und umfassender angelegt, ja auch nur eine Reihe von Versuchen zur Geschichte des Steindrucks, nicht eine abschliessende Geschichte selbst, bietet.

H. W. S.

Führer durch Pompeji. Auf Veranlassung des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts verfasst von *August Mau*. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Leipzig. Wilhelm Engelmann. 1898.

Von August Mau's allgemein bekanntem, trefflichen Führer durch Pompeji ist eine neue, dritte Auflage herausgegeben worden, die sich von der zweiten 1896 erschienenen Ausgabe in verschiedener Beziehung unterscheidet. Vor allem sind die seitdem erfolgten Ausgrabungen, sowie die neuesten Forschungen im Text berücksichtigt worden, und die Abbildungen und Pläne haben eine Vermehrung erfahren. Spezialpläne des Forums, des Theaters und Umgebung, sowie der 1897 ausgegrabenen Villa rustica in Boscoreale sind hinzugefügt und von der Gräberstrasse ist ein ausführlicherer Plan neu hergestellt worden. Den Text schliesst jetzt eine kurze Notiz über die genannte Villa rustica in Boscoreale. Die neue Auflage wird den zahlreichen Besuchern Pompeji's sehr willkommen sein, da man sich mit ihrer Hülfe auf das beste in den Trümmern orientieren kann.

†

Mitteilungen des Kaiser Franz Josef-Museums für Kunst und Gewerbe Troppau. Herausgegeben vom Kuratorium des Museums. Redigiert vom Direktor Dr. Edmund Wilhelm Braun. I. Jahrgang 1898.

Wir hatten vor Jahresfrist Gelegenheit, anlässlich einer Kunstausstellung die im besten Sinne des Wortes modernen Bestrebungen der Direktion des hiesigen Museums an dieser Stelle zu würdigen. Seither ist die genannte Museumsleitung auf dem einmal betretenen Wege rüstig vorwärts geschritten, und hat für das Erscheinen einer periodischen Zeitschrift Sorge getragen, um auch in weiteren Kreisen ihre Tendenzen zu propagieren. Dieses mit grossen Opfern ausgeführte Unternehmen verspricht, sofern es genügend Unterstützung von seiten des Publikums findet, die es vollauf verdienen würde, noch bedeutendes zu leisten. Von den Autoren des Textes nennen wir nur Edmund Braun, Hermann v. Trenkwald, Julius Leisching, Paul Schultze-Naumburg und Hugo Neusser. In einem Aufsatze werden wir mit der Geschichte des Museums bekannt gemacht und lernen die Verdienste kennen, die sich der gegenwärtige Protektor des Museums, der regierende Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein um die seinem Schutze anvertraute Institution erworben hat. Des Fürsten Mäcenatentum ist ja weit über die Grenzen Österreichs hin bekannt. — *Braun* bringt einen interessanten Artikel über den japanischen Farbenholzschnitt mit Abbildungen, dann über Hans Thoma's Kunstblätter, über die Fachschule für Holzbearbeitung in Würbenthal, über das Evangeliarium des Johannes von Troppau aus dem Jahre 1368, eine köstliche Studie über Worpswede, sowie eine flotte Charakteristik des Erinnerungsblattes für Teilnehmer der »Amateurphotographischen Ausstellung im Kaiser Franz Josef-Museum vom November 1897. Dieses Erinnerungsblatt, von *Reznicek* in München gezeichnet, ist in autotypischer Reproduktion im dritten Hefte abgedruckt. Von Paul Schultze-Naumburg finden wir eine ausführliche Studie über »Die Kunstpflege im Mittelstande«. Eine

Fülle kleiner Mitteilungen und Bücherbesprechungen ist in jeder Nummer zu finden. Wir haben nur den Wunsch, dass die gut redigierte Zeitschrift sich entsprechend weiter ausgestalten möge, wozu unbedingt die thatkräftige Unterstützung der Öffentlichkeit notwendig ist. Zu dem gut gehaltenen Inhalt der Zeitschrift steht der ständig sich wiederholende Umschlag in einem wenig angenehmen Kontraste; dies »rote Tuch« lässt sich zur Beruhigung zarter Gemüter leicht beseitigen. *RUDOLF BÖCK.*

Ein malerisches Bürgerheim. Von *Hermann Werle.* Verlag von A. Koch, Darmstadt.

Werle's frische und unerschöpfliche Phantasie, seine bestechende Darstellungskunst, sein auch im Excentrischen sicherer Geschmack sind genügend bekannt, um dieser von ihm entworfenen Ausstattung eines vornehmen Bürgerheims allgemeine Beachtung zu sichern. Was Werle giebt, sind vor allem Anregungen in Hülle und Fülle. Hierin steht er mit Rieth in Parallele. Nicht leicht wird man dieses Werk direkt abklatschen, ohne weiteres kopieren können, wie die landesüblichen Vorlagewerke. Das ist ein wesentlicher Vorzug desselben. Aber man kann lernen, wie aus Beachtung der struktiven Reize und der Schönheiten des Materials in Verbindung mit decent verwerteter aber origineller Ornamentierung sich etwas Neues und Selbständiges schaffen lässt. Man kann einzelne Möbel oder Möbelgruppen in vereinfachter oder bereicherter Form daraus entnehmen und vor allem lernen, wie durch eigenartige Gruppierung, durch Zufügen schmückender, den Raum gliedernder Podeste, Ballustraden, Wandschirme u. s. w. Öde und Monotonie des Raumes zu beseitigen ist. So einfach alle Möbel sind, so setzen sie doch einen soliden und kunstgewandten Tischler voraus, der jedes einzelne Stück aus gutem Material selbständig arbeitet. Billiger wird allerdings die Massenware in deutscher Renaissance kommen. Auch »nach mehr aussehen«. Wer aber in weiser Beschränkung lieber ein paar gute, solide Stücke in seinem Hause sieht, als schwindelhaft ornamentierte Fabrikware, der wird hier seine Rechnung finden. Es ist zu hoffen, dass immer mehr in Deutschland sich der Geschmack und Sinn für charaktervolle Ausgestaltung des Hauses verbreitet, wozu Werle hier den Weg weist.

Das perspektivische Sehen beim Zeichnen nach der Natur. Von T. Schuster. Mit 30 Abbildungen und einem Kartonrahmen. Zürich und Leipzig, Karl Henckel & Comp.

Die vorliegende kleine Schrift unternimmt es, auf 50 Seiten Text in sehr prägnanter Weise, ohne sich viel mit perspektivischen Konstruktionen zu beschäftigten, das bildliche Sehen zu lehren. Treffliche Dienste leistet dabei der kleine Kartonrahmen, der mit seinem inneren Ausschnitte von 7,5 zu 10 cm jedes Naturobjekt leicht dem Auge des Beschauers in ein Bild umsetzt. Als erste Anleitung zur Vermittelung perspektivischer Kenntnisse kann das kleine Werk bestens empfohlen werden. *R. B.*

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. IV. 2. Kreis Rheinbach, bearbeitet von E. Polaczek. Düsseldorf 1898. 172 Seiten mit 10 Tafeln und 70 Text-Abbildungen. 5 Mk. — IV. 3. Kreis Bergheim, in Verbindung mit E. Polaczek bearbeitet von Paul Clemen. Düsseldorf 1899. 168 Seiten mit 10 Tafeln und 82 Text-Abbildungen. 5 Mk.

Das rheinische Inventar schreitet rüstig vorwärts. Sein Herausgeber erweist sich mehr und mehr nicht bloss als ein hervorragender Forscher auf kunstwissenschaftlichem Gebiet, sondern auch als ein ungewöhnlich begabter Organisator, der die zahlreichen ihm zufliessenden Nachrichten einheitlich zu verarbeiten und in sein klares übersichtliches System einzuordnen und ebenso auch seine Hülfskräfte zu ähnlicher Arbeit anzuleiten weiss. Von den beiden neuesten Heften, welche sich gleichmässig schöner und reicher Ausstattung erfreuen, fesselt das erste besonders durch seine Schilderung von Münstereifel mit seiner alten romanischen Kirche, seiner zarten frühgotischen Madonna und seiner gut erhaltenen Stadtbefestigung, während das zweite uns genauere Kunde besonders von wertvollen alten Wand- und Tafel-Malereien und von ausserordentlich anziehenden Schlossbauten (Bedburg, Harff) giebt. Eine Würdigung im einzelnen würde an dieser Stelle zu weit führen; doch möchte ich mir wenigstens die Frage erlauben, ob die beiden holzgeschnitzten Figuren des hl. Antonius und des Evangelisten Johannes aus der Kirche zu Iversheim wirklich aus dem Anfange des 16. (IV. 2. S. 50) und nicht vielmehr aus dem 15. Jahrhundert stammen. *H. E.*

Emile Bertaux. *Santa Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel Secolo XIV. Napoli. R. Stabilimento Typografico Francesco Giamini figli. 1899.*

Die erste Frucht seiner vierjährigen fast ununterbrochenen Studien in Süditalien legt Emile Bertaux im ersten Bande der neuen Serie der Documenti per la storia e per le arti delle Provincie Napoletane in einer inhaltsvollen Studie vor über Geschichte und Kunstgeschichte des verlorenen Kirchleins S. Maria di Donna Regina, das der Besucher Neapels hinter der Kathedrale in einem schmutzigen Seitengässlein nur mühsam findet. Der Verfasser beginnt mit einer historischen Skizze des Klosters, welches verschiedene Orden inne hatten, die Benediktiner und dann die Clarissinnen. Die älteste Kirche wurde am Ende des 8. Jahrhunderts durch ein Erdbeben zerstört und später von der frommen Königin Maria von Ungarn neuerbaut, der Gemahlin Karls II. von Anjoù. Der Bau dieser Kirche wurde im Jahre 1320 vollendet und seine Geschichte wird uns zum erstenmal von Emile Bertaux erzählt dem das Verdienst gebührt, die Kirche sozusagen im Häusergewirre und in den engen Gassen Neapels neuentdeckt zu haben. Schon in der architektonischen Anlage ist der Bau eigentümlich genug, der in einem einzigen Chor sich schliesst, welcher im Spitzbogen eingewölbt ist, während im Langhaus zwei Schiffe übereinander angebracht sind, das eine für die Kirchenbesucher überhaupt und das andere für die Nonnen, welche von den Laien nicht gesehen werden wollten. Bertaux verweilt nur kurz bei der Baugeschichte; der Schwerpunkt seiner Publikation ruht vielmehr in der Beschreibung und kritischen Würdigung des Freskenschmuckes der Kirche, der ebenso merkwürdig ist im Inhalt wie grossartig im Umfang. Man sieht noch heute eine lange Reihe ziemlich wohlerhaltener Wandgemälde im oberen Schiff der Nonnen, und vor allem ist die ganze Westwand der Kirche mit einem ungeheueren jüngsten Gericht und mit fünfzehn Darstellungen vorwiegend aus der Leidensgeschichte des Herrn bedeckt. Daneben sind die Erscheinungen Christi bis zur Himmelfahrt und bis zu Pfingsten dargestellt, die Legenden der hl. Caterina und der hl. Agnes und endlich die Legende der hl. Elisabeth von Ungarn, welche sonst in der italienischen Kunst überhaupt nicht wieder vorkommt. Bertaux hebt mit Recht das ausserordentliche Interesse dieser Gemälde für die christliche Ikonographie hervor, welches sich noch durch den Umstand erhöht, dass man im jüngsten Gericht unter den Erwählten Mitglieder der königlichen Familie entdeckt: Karl II, Maria von Ungarn u. a. Es hat sich in der That in ganz Italien keine zweite so umfangreiche Serie von Fresken aus dem Trecento erhalten, und es giebt keine Darstellung des jüngsten Gerichtes in diesem und dem folgenden Jahrhundert, welche sich dem von S. Maria di Donna Regina an die Seite stellen liesse. Auch über

die Herkunft der Fresken ist der Verfasser zu befriedigenden Schlüssen gelangt, indem er den Nachweis führt, dass die Fresken aus der sienesischen Schule stammen. Ein höchst beachtenswerter Schluss, welcher die Thatsache erhärtet, dass vor den Florentinern die Sienesen in Neapel die Geschichte der Malerei bestimmt haben. Eine Beschreibung der Kunstgegenstände, welche die verwahrloste Kirche noch heute bewahrt, schliesst die vortreffliche Arbeit, welcher 11 Tafeln in Lichtdruck beigegeben sind. Hier findet sich das wichtigste aus den Wandgemälden publiziert, vor allem das jüngste Gericht und die Leidensgeschichte des Herrn, welche reich ist an den sinnigsten Zügen. Wir sehen z. B. auf dem Kreuzigungsbilde die Madonna dem Sohne das Lendentuch umlegen, während ihm das Hemd über die Arme herab zu Boden sinkt. Die gediegene Art zu arbeiten und die feine Empfindung, welche Bertaux in dieser vornehmen Publikation an den Tag legt, berechtigen zu den höchsten Erwartungen für das monumentale Werk, das er seit langen Jahren vorbereitet und im Jahre 1900 abzuschliessen gedenkt. Es soll den Titel tragen: L'art dans l'Italie méridionale du V siècle à la fin du XV. *E. ST.*

B. Haendcke. *Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers.* Strassburg. J. E. Ed. Heitz. 1899. 8°. Heft 19 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte.

Der Verfasser bemüht sich, die Zeitfolge jener Gruppe von aquarellierten Landschaftsstudien Dürer's genauer zu bestimmen, die auf seiner ersten Reise nach Italien 1494/95 entstanden sind; im Anschluss daran behandelt er auch die landschaftlichen Hintergründe in den Bildern und Stichen der Frühzeit. Seine Ausführungen bestätigen die heute allgemein durchgedrungene Ansicht, dass Dürer auf seiner ersten Wanderfahrt über die Alpen für die landschaftlichen Reize der Bergwelt empfänglicher gewesen, als die meisten deutschen Maler vor und nach ihm. Durch den Hinweis auf einzelne Besonderheiten der von Dürer wiedergegebenen Veduten und Motive glaubt Haendcke unwiderleglich die erste Reise nach Italien, an der freilich kaum noch jemand zweifelt, beweisen zu können. Die Landschaft der grossen Fortuna indentifiziert er mit der Ortschaft Klausen in Südtirol und geht den Feinheiten der übrigen Landschaften Dürer's mit liebevoller Aufmerksamkeit nach, ohne doch auf diesem Wege wesentliche neue Gesichtspunkte für die Würdigung Dürer's zu finden.

KUNSTBLÄTTER

Alt-Hildesheim. Bemerkenswerte Gebäude und Einzelheiten in Photographien und Chromolithographien nach Aquarellen von *Richard Heyer.* Erste Sammlung. Verlag von Julius Zwissler, Wolfenbüttel 1898.

Ein gross angelegtes monumentales Werk, das die höchsten Ansprüche in jeder Beziehung befriedigen muss und nicht nur dem Fachmann, dem Architekten und Kunsthistoriker, sondern jedem Freunde alter deutscher Kunst willkommen sein wird. Hildesheim ist der Vorwurf, eine der schönsten und interessantesten alten Städte Deutschlands, dessen profane Kunst — denn nur dieser und nicht der kirchlichen Kunst ist das vorliegende Werk gewidmet — für eine derartige Publikation überreiches Material bietet. Die grossen Reproduktionen in Heliogravuren und Chromolithographien sind nach vorzüglichen, künstlerisch fein empfundenen Aquarellen *Richard Heyer's* in mustergültiger Weise hergestellt und die gesamte Ausstattung lässt nichts zu wünschen übrig. Die erste Sammlung bringt auf zehn Tafeln sechs Heliogravuren (H. Engler-Dresden) mit architektonischen Einzelheiten und vier Chromolithographien (Kunstanstalt Georg Brunner-Nürnberg), welche uns das Gebälk an der Nordseite des Knochenhauer-Amthauses, das interessante abgebrochene Erkerhaus im Pfaffenstieg, das stattliche Altdeutsche Haus in der Osterstrasse und einen malerischen Blick in die Schuhstrasse vor Augen führen. — Der einleitende Text giebt in gedrängter Kürze einen Überblick über die künstlerische Entwicklung Hildesheims und berührt dabei auch die politische Geschichte, die ja damit in engem Zusammenhang steht. Wir werden nach der Vollendung des Werkes, das wir allen Interessenten angelegentlichst empfehlen, nochmals auf dasselbe ausführlicher zurückkommen. †

Meisterwerke der Holzschneidekunst. Neue Folge. Heft 4. J. J. Weber in Leipzig.

Die neue Folge von Meisterwerken der Holzschneidekunst enthält 10 Blatt nach Originalen berühmter moderner Meister in vorzüglichster Ausführung und Ausstattung. Von *Lenbach* finden wir ein Porträt Kaiser Wilhelm's I. im neunzigsten Lebensjahre und einen Fürsten Bismarck im Helm, von *Dettmann* das bekannte Triptychon »die Arbeit«, von *Gabriel Max* eine büssende Magdalena, von *René Reinicke* ein humorvolles Blatt »am Strande« betitelt und ein zweites »im Spielsaal«, von *Ludwig von Hofmann* einen »Frühling«, von *Hans von Bartels* »erste Liebe«, ferner *Angelo Jank's* »Sehnsucht« und *Georg Papperitz's* »Dame im Kopfshawl«. Der begleitende Text von *Aemil Fendler* legt uns in geistvoller Weise die Ziele der modernen Kunst dar und erläutert kurz das Wesen der Meister, deren Werke uns in der Mappe in Reproduktionen geboten werden. †

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Die Hofkunsthandlung Bismeyer & Kraus hat eine nicht sehr umfangreiche, dafür aber entschieden bedeutende *Ausstellung von Künstlerradierungen im Kunstgewerbemuseum* veranstaltet. Wir müssen ihr dafür danken, wie wir ihr für die »Aquarellausstellung« noch jetzt zu danken haben. Vertreten sind 170 Meister des In- und Auslandes. Es ist mir, als ob die Radierung ein Feld wäre, welches dem Dilettantismus noch nicht so verlockend scheint, wie die meisten übrigen Künste. Es sind da einige Schwierigkeiten nicht geringer Art zu überwinden, die Ausdauer und sichere Hand verlangen, und beides sind Dinge, an die der Dilettant nicht gerne rührt. Seine Lorbeeren müssen billiger zu pflücken sein. So kommt es, dass man an einer Ausstellung von Radierungen seine Freude haben kann. Von deutschen Radierungen entfallen die meisten auf München, Berlin und Düsseldorf. Letzteres tritt besonders hervor durch die vier »Lucas-Mappen«, die mit ihren 40 Blättern, übersichtlich geordnet, eine ganze Wand einnehmen und unseres Erachtens das Interesse, das man ihnen entgegenbringt, verdienen. Auch Karlsruhe ist vertreten. Von den Ausländern ist die Sammlung der Franzosen, d. h. Pariser, die wichtigste; dann kommen die Belgier, Holländer, Engländer. Das Ganze beherrschend in Bezug auf Können ist *Köpping*, wenn er auch nur mit vier grossen Radierungen vertreten ist. Die abgerundetste Leistung von ihm ist vielleicht das »Mädchen aus Clichy«, vollendet in der Form, durchgeführt im Ton bis auf wenige Lichter, die aufgespart sind. Nirgends tritt das grosse wirkungsvolle Blatt aus dem »Rahmen der Radierung« heraus. Es scheint schwer zu sein, die Anforderungen, die wir nun einmal an eine »echte und rechte Radierung« stellen müssen, mit wenigen Worten genau zu umschreiben. Philiströs natürlich würde es sein, wenn man die heutige Radierung mit eisernen Gesetzen auf den Bahnen festhalten wollte, die einst der grosse Rembrandt vorgezeichnet. Wohl aber möchten wir von einer Radierung einiges geboten erhalten, was andere Techniken und Verfahren uns zu geben nicht im Stande sind. Wird zum Beispiel so viel mit der kalten Nadel (radieren auf die abgeputzte Platte

ohne zu ätzen) gearbeitet mit engen zarten Strichen, so dass das Blatt vollständig den Eindruck einer Tuschzeichnung macht, so werden wir uns unwillkürlich sagen: »Warum die viele Mühe?«, denn das hätte alles mit wenigen Pinselstrichen vollauf und besser erreicht werden können. Eine andere Forderung ist die, dass wir in allererster Linie die Arbeit und Hand des Malers sehen wollen, und dass nicht dem Drucker die Hauptverantwortung für die Schlusswirkung zufällt, indem er ganze von der Nadel unberührte Flächen zudeckt. In allen diesen Dingen, es ist nun einmal so, wird man immer wieder zu dem grossen Radierer Rembrandt zurückkehren müssen, wenn der Boden bei dem Experimentieren nicht schwinden soll. Dies thut bewusst oder unbewusst Köpping. Er ätzt so lange und so ausdauernd, dass seine grossen Blätter, auch wenn sie noch so tölpeligen Druckern in die Hände fielen, an ihrem Reiz kaum ein wenig einbüssen würden. Ein wenig verderben oder verbessern kann natürlich immer der Drucker. Dies gilt von allem, auch von seiner Radierung »Traum«, wie von der riesigen Platte »Sommerblüten«. Fleischiger kann man sich in diesem Blätter-Gewirr einen menschlichen Rücken nicht denken, wenn es nicht der Rücken des kleinen Aktes von *Schmutzer* ist. In grossem Stil gedacht, ist endlich die »Sibylle«. Sie entfernt sich von unseren Forderungen, weist dafür aber einen Ernst der Auffassung auf in dieser tiefgebückten Haltung, einen Zug ins Dekorative, der aufs höchste anzieht. Nächst Köpping, dem Radierer von Beruf, möchte ich sogleich Ihr Interesse auf *Leibl* richten. Er ist nicht stark vertreten, aber seine »alte Bäuerin« zeigt so recht seine unglaubliche Fähigkeit, mit einer unendlich weichen und vollendeten Nadel und mit ausdauerndem und wohlverstandenem Ätzen eine Wirkung des Fleisches in Gesicht und Händen hervorzubringen, dass solch ein kleines Blatt kaum zu übertreffen sein würde, und das alles ohne auch nur mit einem Gedanken an den Drucker. Der gute Mann hat hier nichts zu thun, denn es ist alles fertig. Jeder Bauer kann das sofort drucken. Zwei landschaftliche Sachen haben mehr die Wirkung von Photographien und stehen kaum auf der Höhe des Kopfes. Altmeister *Menzel* ist leider nur mit zwei Sachen vertreten. Über ihn noch viel Worte verlieren wäre lächerlich. Es genügt zu sagen, dass er selbstverständlich einer der wenigen ist, die überall wirken. Auch *Liebermann* hat Radierungen ausgestellt, die gerade nach der Seite unserer Forderungen hin so recht befriedigen. Die »badenden Jungen« und der »Biergarten« sind mit offenen kernigen Strichen hingeschrieben und wirken so recht als Radierungen. Hierher möchte ich sofort die Sachen von *Fr. von Schennis*-Berlin stellen. Sie zeigen das Eingehen in Stoff und Technik. Viele der zahlreichen Arbeiten stammen augensichtlich noch aus der Düsseldorfer Zeit, während, wenn ich nicht irre, das grosse »Römische Thor« mit der Unterschrift: »Sic transit gloria mundi« wohl schon in Berlin entstanden ist. Es hat eine gewaltige Wirkung. Hervorheben möchte ich noch das Blatt »Clair de lune«, ein reizvolles Stimmungsbild, die Wiedergabe einer »mondbeglänzten Zaubernacht«, wie sie köstlicher kaum zu denken ist. Ferner die kleine »Idylle«, zu der er den Rahmen mit radiert hat. Sie ist sehr fein und mutet an, wie die kleinen Radierungen, mit denen der empfindsame Dichter Gessner selbst eine wohl jetzt sehr selten gewordene Ausgabe seiner »Idylien« geschmückt hat. *Stauffer*-Bern ist reich vertreten. Seine Arbeiten sind sehr bekannt. Wie dankbar z. B. müssen wir ihm sein, dass er uns den Kopf unseres allverehrten Menzel so getreu, gewissenhaft und wirkungsvoll festgehalten hat. Stauffer's Vorzüge zu schildern hiesse »Eulen nach Athen tragen«. Dasselbe gilt von *Klinger*. Ihm gelten Nadel, Meissel und Pinsel nur als Mittel, dem Ernst und der grossen Wucht seiner Empfindungen Ausdruck zu verleihen. Man sehe sich nur seine Radierung »Accorde« an aus der Brahms-Phantasie. Welche Wucht, welche Harmonie in Figuren und Landschaft. *Arthur Kampf*, zuerst in Berlin, ist mit zu denen zu rechnen, die »radieren«, d. h. in unserem Sinne. Er ist ziemlich reich vertreten. Aber vor allem möchte ich auf einige ältere Sachen aus seiner Düsseldorfer Zeit weisen, z. B. das kleine Blatt »1812« und »Rekognoszierung«. Sie befriedigen ausser seinen Arbeiten in den Lucas-Mappen I, II und III vollständig. Hierher gehört auch *Peter Halm*-München. Ich möchte hervorheben seine »Ansicht von Mainz«. Man fühlt das Behagen nach, wie er ein Haus an das andere reiht in langer Linie, und darüber die Türme. Nichts vergisst er. Das atmet ein wenig den Geist eines Rembrandt in seinen landschaftlichen Veduten, bei denen man so weit, weit hinein sieht, in denen man zwischen den Windmühlen und Kanälen spazieren gehen kann, Meilen weit. Dahin gehört ferner eine kleinere Radierung von *Max von Fichard* »Jung Frühling«. Es ist seine einzige und nicht grösser wie 20 Centimeter hoch und 16 breit, aber es ist ein kleines Kabinettstück. Ein fast wasserleeres Bachbett mit blanken Kieseln, dahinter einige hellschimmernde Baumstämme, und darüber ein halb bewachsener Abhang. Mehr nicht. Aber gezeichnet ist das Wenige mit einer Gewissenhaftigkeit, die man in den Landschaften von heute nur zu oft vermisst. Dabei aber nichts peinliches, nichts, was aus der Stimmung herausfällt. *Fritz Boehle*-Frankfurt a. M. hat vier seiner bekannten grossen Radierungen ausgestellt. Wieder wirken die Gäule malerisch derb und kräftig. Es ist etwas Dekoratives darin. — Eine riesige »Radierung« ist auch von *Alexander Frenz*-Düsseldorf »Wahrheit«. Wir begegnen ihm noch bei Besprechung der Lucas-Mappen. — Dann *Oscar Graf*-München »Abend«, eine Radierung von grossem Schmelz tüchtig geäzt. Hell schimmert aus dem Mittelgrund der weisse Hausgiebel. — *Heinrich Hermanns*-Düsseldorf »Alte Schiffbrücke«. Die ganze Art seine Motive zu suchen und seine Bilder zu denken prädestiniert Hermanns für die Radierung. — Von *Hermann Hirzel*-Charlottenburg befriedigt besonders »Mondscheinphantasie«, ein ausserordentlich stimmungsvolles Blatt, von *O. Jernberg*-Düsseldorf ein »Sommerabend«, von *Eugen Kampf* eine »Niederrheinische Landschaft«, aus *H. Liesegang's* Sammlung von 15 Sachen, besonders die drei »Dorf am Dünenrande«, ein grosses Blatt »Holländische Mühle am Kanal« und »Waldmotiv«. *Meyer-Basel*-München »Am fliessenden Wasser«. Eine vorzügliche kleine Radierung ist die von *Emil Orlik*-München, eine »alte Frau«, ferner eine sehr stimmungsvolle von *Erich Nikutowski*-Düsseldorf, »Winterabend«. Es ist erfreulich, dass auch ausserhalb des »Lucas« sich Nadeln zu regen beginnen, wenn's auch vorderhand nur recht wenige sind. Die kleine Sammlung von *Ferdinand Schmutzer*-Wien ist delikat. Sein »Nähendes Mädchen«, sein »Weiblicher Akt« in der ganzen grotesken Hässlichkeit eines nicht mehr ganz jugendlichen Modelles ist so plastisch und so durchgearbeitet, dass er einem Rembrandt keine Schande machen würde. Ihm gegenüber hängt ebenfalls ein »Weiblicher Akt« von *Hugo Struck*-Charlottenburg. Er ist wohl ausschliesslich mit der kalten Nadel gearbeitet, und die braun wirkenden, kaum einzeln sichtbaren Striche sind so dicht nebeneinander gelegt, dass der ganze Akt wie mit Pinsel und Tusche gemalt aussieht und trotz allen Könnens seine Wirkung verfehlt. Von *Hans Weyl*-Karlsruhe ein »Stehender Akt« ist ausserordentlich gut. Von *Marie Stein*-Düsseldorf ist eine Anzahl Sachen da, die sehr fein empfunden sind, wenn sie sich auch ein wenig ängstlich und weiblich ausnehmen zwischen all den kühnen Versuchen der Technik Herr zu

werden. In dem einen Rahmen mit Radierungen fällt eine grössere Radierung auf mit zwei Kindern, von denen das sitzende Mädchen mit der langen schwarzen Haarsträhne sehr gut gemacht ist. — Das wäre das Resultat meines heutigen Besuches. Ich möchte Ihnen in wenigen Tagen noch einen kurzen Überblick über einige einzelne Radierungen, sodann über die Leistungen des Künstlerklubs »St. Lucas«, Düsseldorf, sowie über die der »Vereine für Originalradierung« in München und Karlsruhe, sowie die Vertretung des Auslandes geben. Hinzufügen möchte ich heute nur noch das eine, dass ein Besuch der Ausstellung, welche bis Anfang oder höchstens Mitte Februar vereinigt bleibt, entschieden anzuraten ist. -u-g-e-

Karlsruhe. Von den neuberufenen Professoren der Karlsruher Akademie, die an Stelle der nach Stuttgart übergesiedelten Prof. Kalkreuth, Pötzelberger und Grethe getreten sind, haben sich Prof. Dill und Prof. Thoma bereits im Kunstverein eingeführt. *Dill* mit einer Reihe von Landschaften. Die Dachauer Schule, zu deren Führern und Begründern Dill gehört, charakterisiert sich durch ihre subjektive Auffassung der Landschaft. Es ist ein wesentlich anderer Standpunkt als der, welcher seine Aufgabe mit einem objektiv wahren Abschreiben der Natur für erschöpft hält. So gewiss seine Formen- und Farbengebung im gesundesten Naturstudium wurzelt: Dill unterwirft sie einer persönlichen Empfindung, einer monumentalen Stimmung. Gruppierungen der Massen zu grossen und geschlossenen Licht- und Schattenflächen von ornamentalem Linienzug und einheitlicher Farbenstimmung, Unterdrückung aller Kleinheiten, welche die Grösse und Einheit der Wirkung stören: das sind die wesentlichen Gesichtspunkte dieses Schaffens. Die Natur, welcher die Motive dieser Arbeiten entstammen, ist die Dachauer Moorebene: monumentale Baumgruppen, deren dunkle Silhouetten gegen lichte Himmel- und Wolkenpartien wirken; ein Waldinneres, von einem Bach durchrauscht; ernste Moorflächen mit einsamen Föhren u. s. w. Es sind Farbensymphonien, deren tiefe und feine Töne alle auf einen beherrschenden Grundaccord gestimmt sind. Es sind die Schöpfungen, wie sie nur durch das Zusammentreffen der höchsten künstlerischen Qualitäten: souveräne Beherrschung der technischen Mittel, Wahrheit der Naturbeobachtung, und den bedeutendsten persönlichen Gehalt erreicht werden. Viel beschränkter erscheint dagegen *Hans Thoma's* Darstellung der Landschaft in seiner »Gralsburg«: Durch ein dämmerndes Waldthal reiten die Gralsritter zur Burg, die im Hintergrund von sonniger Alpenhöhe herunterglänzt. Die frische Klarheit der Höhen, die geheimnisvolle Stimmung des Vordergrundes, wie sie sich in den durch das Halbdunkel reitenden Gestalten ausdrückt, sind mit der ganzen Innigkeit des Thoma'schen Empfindens wiedergegeben. Aber an den Waldpartien machen sich in der unfreien und kleinlichen Zeichnung, der stimmungslosen Härte der Farbe die Grenzen von Thoma's technischem Können stark fühlbar. Auf seiner Höhe zeigt sich Thoma im Porträt und Genre: weiblichen Bildnissen, einer Kindergruppe und dem genrehaften Bildnis eines Alten. Keiner weiss sich so wie er in die Seele einfacher oder kindlicher Menschen hineinzulesen und sie in dieser treuherzigen und bis ins Kleinste wahren und intimen Weise darzustellen. Hier deckt sich die künstlerische Eigenart des Schöpfers mit dem Charakter des Gegenstandes aufs Vollkommenste. Als Hintergrund giebt Thoma statt der heutzutage bevorzugten abstrakten, nur als Farbenton wirkenden Coulissen seinem Porträt eine Landschaft, die als Folie die Stimmung der Porträtfigur wiederspiegelt und steigert und auch die farbige Gesamtstimmung erhöht. *K. Widmer.*

VOM KUNSTMARKT

London. Die sogenannte »Peel-Sammlung« in Schloss Drayton wird in der kommenden Auktionssaison zum Verkauf gelangen, und dieses in seiner Art das Ereignis des Jahres bilden. Angelegt wurde die Kollektion durch den grossen Staatsmann Sir Robert Peel, der ein Kenner ersten Ranges war. Sein Enkel befindet sich in so bedenklichen Vermögensverhältnissen, dass, um den Namen des berühmten Ministers hoch zu halten, das zuständige Gericht die in ähnlichen Fällen in der Regel verweigerte Erlaubnis zum Verkauf von Majoratssammlungen, hier erteilt hat. Wahrscheinlich ist keine bedeutende Kunstsammlung Englands so wenig bekannt wie diese, da es selbst den Amerikanern unter Anwendung der raffiniertesten Mittel nicht gelang, Einlass in Schloss Drayton zu erlangen. Einige der Bilder sind von Waagen beschrieben oder gelegentlich genannt, und etwa sechs in Smith Catalogue Raisonné erwähnt. Abgesehen hiervon besitzen nur wenige Personen Kenntnis über den Kunstwert der betreffenden Sammlung. Die Gemäldegalerie, welche Peel früher in Whitehall-Gardens angelegt hatte, kaufte die National-Gallery für 1,400,000 M. Die in Frage kommende Sammlung ist in zeitgenössischen Porträts von der Hand bedeutender Künstler unübertrefflich. Am 7. Juli 1824 schrieb Peel an Walter Scott: »Ich baue ein neues Haus und darin eine Galerie für Bilder. Vor allem wünsche ich ein Porträt von Ihnen, aber nur ein solches von Lawrence ausgeführt, würde mir genügen. Er malt für mich jetzt sein eigenes Porträt, das von Davy und vom Herzog von Wellington«. Niemand hat soviel dazu (beigetragen, Lawrence zur Geltung zu bringen wie Sir R. Peel. Im ganzen befinden sich 20 Portraits von dem genannten Künstler in der Sammlung und zwar u. a.: Der Graf von Aberdeen, Wellington, Canning, Sonthey, Robert Peel und John Kemble. Von van Dyck's Meisterhand sind hier zwei vortreffliche Porträts erhalten, die sicherlich einer starken Konkurrenz begegnen werden, da bereits privatim angebotene 250000 Mark abgelehnt wurden. Die in Lebensgrösse dargestellten Personen sind ein genuesischer Senator, etwa im Alter von 80 Jahren und ein weibliches Pendant. Diese beiden Bilder wurden von Wilkie für Peel aus der Spinola-Sammlung in Genua angekauft und sind in Smith's Catalogue Raisonné beschrieben. Fernere wertvolle Gemälde sind folgende: die königliche Familie, von Winterhalter, 1846 an Peel geschenkt. Drei Bilder von Reynolds, zwei von Hoppner, mehrere von Wilkie, Mulready, William Collins u. a. Im ganzen etwa 160 Bilder. Hierzu kommen ausserdem: 100 Marmorbildwerke, Vasen, Reliquien, Waffen und dergleichen mehr. Mit dem Verkauf des wertvollen Silberschatzes wurde bereits im November begonnen. Soweit es sich hierbei um wirkliche Kunsterzeugnisse handelt, mögen folgende Gegenstände und die für dieselben erzielten Preise erwähnt werden: eine Schüssel mit getriebenen Figuren, Vögeln und Jagdscenen, 120 Mark per Unze. Ein Tafelaufsatz in Muschelform mit figürlichem Schmuck, alte Nürnberger Arbeit, 56 M. per Unze. Eine schöne alte Augsburger Vase mit Deckel, getriebenen Figuren, Hunde, Jagdscenen und Blumendekoration, 52 M. per Unze. Ein prachtvoller Augsburger Becher in Ananasform, sehr elegante Zeichnung, 50 M. per Unze. Ein vergoldeter Kelch mit Inschriften, 60 M. per Unze. Ein besonders prachtvoller Becher, vergoldet, getriebene Figuren, 571 M. per Unze. Ein Satz von vier antiken Armleuchtern, 56 M. per Unze. Eine alte englische Vase, dekoriert mit Früchten und Blättern, 131 M. per Unze. — Sobald der Termin für die übrigen Objekte genau bestimmt sein wird, soll die bezügliche Mitteilung sofort erfolgen. ⚓

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 11. 11. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die **unverlangt** eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÜBER ZWEI GEMÄLDE IM STADTSCHLOSS BEZW. AUF DER VESTE COBURG

Rossmann machte im Repertorium für Kunstwissenschaft 1876 (I), S. 55f darauf aufmerksam, dass zwei Brustbildnisse, auf der Veste Coburg (jetzt im Erkerzimmer der Kupferstichsammlung), welche früher als diejenigen Albrechts des Beherzten (Stifters der Sächsich-Albertinischen Linie) und seines Sohnes Heinrich des Frommen gegolten hatten, in Wahrheit die Bildnisse des Kurfürsten Friedrich des Weisen und Johann des Beständigen seien. Die beiden Brüder seien in anbetender Haltung dargestellt, wohl Flügelbilder eines Altars, dessen Mittelbild vermutlich die von ihnen verehrte Jungfrau Maria darstellte. Die Rückseiten der Bildnisse enthielten biblische Darstellungen; die Bildnisse seien wohl nach Einführung der Reformation herausgeschnitten worden.

Alle diese Bemerkungen sind durchaus treffend. Es sei gestattet, einiges auf Grund eigener Besichtigung hinzuzufügen. Jede Tafel ist 49 cm breit, 64 cm hoch. Die Bildnisse sind unverkennbar, auch verhältnismässig gut erhalten. Die Zeit der Porträtierung dürfte um oder nicht lange Zeit nach 1510 fallen. Friedrich trägt eine Golddrahthaube, einen dunklen Rock, der an Brust und Ärmeln gepufft und geschlitzt, in den Teilungen und Schlitzfüllungen mit Goldstoff besetzt ist, ferner einen pelzbesetzten Mantel mit Pelzkragen, am linken Zeigefinger und rechten vierten Finger der betend aneinander gelegten Hände Ringe. Er ist mit dem Gesicht nach links gewendet. Der nach rechts gewendete Johann, ohne Kopfbedeckung, mit lockigem Haar, trägt einen schwarzen, gepufften und geschlitzten Rock, der mit vielen Schleifchen aus Goldfäden und Perlen besetzt ist; um den Hals einen goldenen Reifen, der durch fünf auf diese Weise befestigte Siegelringe gesteckt ist, Ringe auch am zweiten und vierten rechten Finger der betend zusammengelegten Hände. Beide Brüder tragen noch die krausen, unter dem Kinn ringsherum gehenden Bärte, während das übrige Gesicht glatt rasiert ist (nicht die Schnurrbärte, wie später). Die Gemälde zeigen trotz mancher Beschädigung und Übermalung das unverkennbare Gepräge des älteren Cranach. Dieses verrät die Technik, die Zeichnung der Augen, die Schattenmodellierungen um Auge, Nase und Mund, die Pinselführung an den Haaren, die Wiedergabe des Stofflichen. (Übermalt sind namentlich die Haare bei Friedrich mit dickeren Strichen, bei Johann in der ganzen Fläche, sowie die knochenlos gewordenen Hände und die Hintergründe.) Die Gemälde gehörten zu den besseren, eigenhändigen des älteren Cranach. Von dessen innerlicher und geistvoller Erfassung der Persönlichkeiten zeugen der bereits etwas kränkliche Ausdruck in Friedrich's Zügen, das, ich möchte sagen Schweratmige um seine Mundpartie, das sich auf späteren Bildnissen des Kurfürsten steigert; bei Johann das tiefe, fast wehmütige und dabei wie verhaltene Feuer in den Augen andeutende Wesen, bei beiden Brüdern die kennzeichnende Lippenbildung der Ernestiner. Das Bildnis Friedrichs des Weisen ist in Bezug auf Stellung und Kleidung dem ausgezeichnet schönen und zweifellos Cranach'schen Bildnis desselben Fürsten im Besitz des Prinzen Georg zu Sachsen verwandt.[1]) Auf den Rückseiten der Tafeln lassen sich die Unterteile je zweier (etwas unter den Knien anfangender) gemalter fast lebensgrosser Heiligenfiguren in ziemlich schlechtem, schon früher vernachlässigtem Zustande erkennen. Auf der Rückseite von Kurfürst Friedrich's Bildnis zeigt sich ein Mann mit grünem Rock und rotem, nur etwas über die Knie reichendem Mantel, mit weissen Strümpfen, die aber unten die Füsse freilassen, und ein Stock; der dargestellte Heilige war also der wandernde Jacobus der Aeltere. Neben ihm ist eine Figur durch den unteren Teil eines Andreaskreuzes als der Apostel gekennzeichnet, dessen Martertod diesem Kreuz den Namen gab. Auf der Rückseite der Tafel mit Johann des Beständigen Bild ist der Unterteil eines Mannes in langem, gelben Mantel und mit einer Säge, also des Apostels Simon

1) Dresdner Cranach-Ausstellung 1899, Verzeichnis von K. Woermann No. 74, mit Abbildungen und Litteratur-Angabe.

sichtbar. Der barfüssige Nachbar in blaugrünem Rock und rotgelbem Mantel dürfte also Judas Thaddäus gewesen sein, der namentlich in jener Zeit und Gegend der stete Genosse des Simon ist; so sind auch die beiden auf dem bei Cranach 1511 bestellten Altarwerk der Kirche zu Neustadt an der Orla zusammen sowohl geschnitzt als gemalt dargestellt.[1] Die Malerei hier ist zu sehr vergangen, als dass sich Schlüsse auf Malweise und Maler machen liessen. Jedenfalls sehen wir, dass wir es wenigstens auf dieser Seite mit den Flügeln eines Altars zu thun haben. Auf den ersten Anschein möchte man den Gedanken fassen, dass das Altarbild vor der Bemalung der anderen Seiten mit den Kurfürsten zerschnitten worden sei. Es sind nämlich einige Spalten in den Hölzern mit Hülfe von schwalbenschwanzförmigen Keilen festgehalten, welche aus dem gleichen Holz, wie aus dem der Tafeln hergestellt sind, geschnitten sind; die Bildnisse erscheinen ferner merkwürdig frisch gegen die Malerei der Rückseiten und scheinen oben in sich abgeschlossen. Allein es ist nicht anzunehmen, dass in jener Zeit (auch im Falle späterer Datierung der Bildnisse doch vor dem vollständigen Eindringen der Reformation in Cranach's Werkstatt) diese bilderstürmerische That geschehen sei, und am wenigsten ist sie Cranach zuzutrauen. Wir werden also nicht fehl in der Annahme gehen, dass jene Ausspanung und Übermalung der verbindenden Hölzer erst viel später geschah, in einer Zeit, wo mit den Heiligen in Thüringen systematisch kurzer Prozess gemacht wurde, dass also auch über den Bildnissen noch Malerei sich befand. Da liegt denn der Gedanke nahe, dass oberhalb der Fürsten Schutzheilige derselben gemalt waren, wie auf den in der Stellung der Brüder ähnlichen Bildern der Vermählung Katharinen's im Gotischen Haus in Wörlitz[2]) und auf dem Bilde der Maria in Glorie mit dem anbetenden Friedrich dem Weisen bei Herrn Hofrat Schäfer in Darmstadt[3]) oder den Altarflügeln der Katharinenkirche zu Zwickau.[4]) Allerdings ist eine Schwierigkeit anderer Art dabei. Die auf jenen Bildern gemalten und auch durch Stiche und Nachrichten festgestellten Schutzheiligen waren Bartholomäus für den Kurfürsten Friedrich, Jacobus der Ältere für Johann den Beständigen. Nun kommt aber der letztere Heilige auf der Rückseite des Altarflügels vor. Wir müssen also dem Johann hier einen andern Schutzheiligen geben oder annehmen, dass Jacobus der Ältere zweimal vorkommt. — Dass Jacobus der Ältere jener Mann mit dem Stab ist, ist sicher. Es hängen nämlich im Stadtschloss, der Ehrenburg zu Coburg in der sogenannten Kleinen Bildergalerie des ersten Obergeschosses zwei Holztafeln, jede 49 cm breit, 40 cm. hoch mit je zwei fast lebensgrossen Köpfen

1) S. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens Bd. Neustadt, S. 77f.

2) Dresdner Cranach-Ausstellung, Verzeichnis No. 127 mit Litt. und Abbild. Befremdlich ist, dass Johann auf dem, wie man annimmt, 1510 gemalten Bilde schon den Bartschnitt der späteren Zeit trägt.

3) Dresdner Cran.-Ausst., Verzeichnis No. 128.

4) Dasselbe No. 100.

von Heiligen, und, wie man sogleich sieht, herausgeschnitten aus je einem grösseren Bilde. Diese Bilder sind wohl infolge ihres Aufbewahrungsortes nicht sehr bekannt; und auf ihre Zugehörigkeit zu den Bildern auf der Veste ist noch nicht hingewiesen. Sie haben nicht nur die gleiche Breite, sondern passen auch inhaltlich zusammen. Die Köpfe der Heiligen im Stadtschloss haben den Vorzug, viel besser erhalten zu sein, als ihre Beine auf der Veste. Auf der einen Tafel sind es Jacobus der Ältere mit braunem Bart, sicher durch den Muschelhut und den Anfang seines Wanderstabes gekennzeichnet, und der weissbärtige Andreas, mit dem Anfang seines Kreuzes gemalt, welche beide zusammen in einem Buche lesen. Auf der anderen Tafel sind es den Gesichtern nach (man vergleiche u. a. das Neustädter Bild) Simon mit noch braunen Locken und braunem Bart, Judas Thaddäus mit blauer Kappe, wie gewöhnlich als weissbärtiger Greis, aber mit jugendlich feurigen Augen, beide in einem Buche lesend, welches Judas hält. (Ich bemerke, dass ich auf die Bezeichnungen der Heiligen kam, ehe ich das Bild auf der Veste kennen gelernt hatte.) Die Malerei ist sehr bedeutend. Die Köpfe sind edel und ausdrucksvoll, besonders die der Greise voller Charakter. Die Hände sind unanatomisch und unschön gemalt, mit auffallend kurzen Nägeln. Die Gewandung ist kräftig, die Farben saftig. Manches erinnert an Cranach, so das Vortreten der Unterlippe. Anderes aber widerspricht der Malweise des Wittenberger Meisters. Die Auffassung ist weniger fein, geistvoll, dafür kraftvoller, die Pinselführung ist eine breite, nur die Haare fein gestrichelt, die Wangen sind mit derberen Strichen modelliert. Vieles verrät die fränkische Art, manches, wie der Augenausdruck und die Haltung, auch Dürersche Einflüsse. Dr. Kötschau, mit dem ich die Bilder genau betrachtete, fand starke Ähnlichkeiten mit den Bildern des Hans von Kulmbach[1]), wobei ich gern zustimmte, ohne gerade dessen Hand selbst fest annehmen zu können. Ich bemerke hierbei, dass Waagen auch jenes Zwickauer Altarwerk nicht für Cranachs Werk, sondern für das eines Nürnberger Meisters, vielleicht Hans von Kulmbachs erklärte (wofür er freilich einen Wischer in dem Dresdner Ausstellungsverzeichnis erhielt). Jedenfalls können wir also auch hier eine Arbeitsteilung annehmen, so dass Cranach die Fürstenbildnisse malte, ein anderer in gewissem Sinne selbständiger Künstler aber, vielleicht in Cranachs Werkstatt beschäftigt, die Heiligen. (Von demselben dürften u. a. die charaktervollen Apostelbilder auf dem Altarwerk in Dienstädt im Westkreis Altenburg sein). — Auf andere Schlüsse und Mutmassungen ist hier nicht einzugehen. Wir sehen aber hier wiederum, wie die Vergleichung dazu hilft, frühere Vernachlässigungen aufzudecken, lange Getrenntes zusammenzufügen und wenigstens im Geiste ein schönes, grosses Kunstwerk wieder als Ganzes erstehen zu lassen.

1) Wenn er Anteil an den Bildern hat, müssten sie sicher vor 1514, seiner Übersiedelung nach Krakau, vollendet sein.

WANN IST DIE DRESDNER HOLBEIN'SCHE MADONNA GEMALT WORDEN?

Nachdem dem Verfasser dieses Versuchs die Dresdener Holbein'sche Madonna längst bekannt war, lernte er erst im vorigen Jahre die Darmstädter Madonna kennen und durfte sie aufs genaueste besichtigen.

Das erste, was ihm dabei auffiel, war die Verschiedenheit des Eindrucks beider Bilder. Während in dem Dresdner Bilde ein ernster Farbenton herrscht, in dem sich Schwarz und Rot mit dem blühenden Fleischton und dem Weiss zu einem Accord vereinen, tritt uns in dem Darmstädter Bilde eine starke farbenfreudige Harmonie entgegen. Anstatt des undurchsichtigen schwarzgrünen Gewandes der Dresdner Madonna ist das der Darmstädter von tiefblaugrüner durchsichtiger Farbe. Auch die Muschel in der Nische hinter dem Darmstädter Madonnenkopf hat eine lebhaftere, durchsichtiger schillernde Farbe und nun gar der Teppich des Fussbodens in Darmstadt hat jenen weichen plüschartigen Schimmer eines persischen Teppichs, während der Dresdner den mehr trocknen Ton der Rückseite eines solchen zeigt. Es ist ein grosser Gegensatz in beiden Bildern. Das Darmstädter hat überall das kostbare, emailleartige, durchsichtige und schimmernde des Tons wie die ältesten Ölbilder der van Eyk und viele Bilder des Rubens, dagegen das Dresdner den undurchsichtigen mehr realistischen Ton späterer Zeit.

Dr. Franz in seiner Geschichte christlicher Kunst setzt die Entstehung des Dresdner Bildes wohl um hundert Jahre später als die des Darmstädter und nimmt es für eine Kopie eines niederländischen Meisters. Herr Dr. Woltmann in seinem Werke über Holbein nimmt für die Gestalt der Madonna mit dem Christuskinde auf ihren Armen des Dresdner Bildes die Hand Holbein's in Anspruch, während er das Übrige einem Schüler überlässt und daraus die geringere Vollendung erklärt.

An einem Umstande möchte ich die fast gleichzeitige Entstehung beider Bilder nachweisen und zwar dadurch, dass sich auf beiden Bildern derselbe Irrtum der Zeichnung und dieselbe Verbesserung zeigt. Die rechte Hand des links vom Beschauer knieenden Jünglings auf dem Darmstädter Bilde, der den vor ihm stehenden nackten Knaben umfängt, ist ursprünglich zu schmal angelegt und später durch Übermalung nach oben verbreitert worden, was man sehr deutlich durch das Durchwachsen der dunklen Konture und der Modellierung erkennt.

Merkwürdigerweise zeigt nun das Dresdner Bild denselben Irrtum und dieselbe Verbesserung an derselben Stelle. Es ist also das Dresdner Bild nach meiner Auffassung zu gleicher Zeit wie das Darmstädter gemalt. Denn die Dresdner Jünglingshand ist zuerst genau wie die Darmstädter gezeichnet und untermalt gewesen, und erst nachdem der Meister auf dem Darmstädter die Hand korrigiert hatte, ist auch die Hand auf dem Dresdner Bilde korrigiert worden. Wäre das Dresdner Bild später gemalt, so würde diese Jünglingshand gleich so breit gemalt worden sein wie die korrigierte des Darmstädter Bildes. Für beide Bilder ergiebt sich durch das Vorhandensein desselben Irrtums und derselben Verbesserung mit Notwendigkeit die gleiche Zeit der Entstehung und der Vollendung.

Weimar, Dezember 1899.

Prof. HERMANN BEHMER.

BÜCHERSCHAU

Adolf Mauke, *Die Baukunst als Steinbau.* Basel, Bruno Schwabe 1897.

Das Werk geht nur in einigen einleitenden und abschliessenden Ausführungen dem kunstphilosophischen Thema nach, das der Titel des ganzen Buches andeutet; es sucht hier nachzuweisen, dass notwendig der Stein das Ausdrucksmittel der Baukunst bleiben muss und nicht durch anderes Material, etwa durch Eisen, ersetzt werden kann. Im Hauptteil seines Buches aber, nämlich auf 200 von 215 Seiten, lässt der Verfasser dies ästhetische Raisonnement schweigen und giebt uns eine historische Zusammenstellung der Entwicklungsgeschichte der Stein-Architektur aller Völker und Zeiten. Diese Übersicht macht nicht den Anspruch auf neue historische Forschungen oder Gruppierungen, da sie aber im wesentlichen knapp und klar gehalten ist und vor allem die Übergänge von einer Stilform zur anderen anschaulich darlegt, so liegt der Wert des Buches darin, dass wir hier einmal in kurzem Zusammenhang ein übersichtliches Kompendium der Baukunst besitzen, das manchem, der Zusammenhänge zwischen seinen Einzelkenntnissen sucht, sehr willkommen sein wird. Das Werk ist reich illustriert, und wenn die vom Verfasser gezeichneten Darstellungen auch etwas Schwerfälliges und Reizloses an sich haben, so sind sie doch durch ihre übersichtliche Zusammenstellung in gleichem Masstabe wertvoll für den Studierenden. S.

Michelangelo Guggenheim: Due Capolavori di Antonio Rizzo nel Palazzo Ducale di Venezia. Venezia. 1898. Tipografia Emiliana.

Eine Gelegenheitspublikation im besten Sinne des Wortes, mit der der Herausgeber Michelangelo Guggenheim ein im Kreise gleich ihm kunstbegeisterter Freunde gegebenes Versprechen einlöst, kann man mit gutem Rechte die schönen Reproduktionen der berühmten Statuen Adams und Evas von Antonio Rizzo nennen. Die sechs grossen, vorzüglich ausgeführten Lichtdrucktafeln, welche die Statuen je in drei Ansichten wiedergeben, lassen die präzise und feingefühlte Modellierung voll zur Geltung kommen und ermöglichen ein eingehendes und genussreiches Studium dieser beiden charakteristischsten und hervorragendsten Meisterwerke der venezianischen Plastik. Eine anspruchslose aber inhaltsreiche Einleitung stellt die Nachrichten, die uns die alten Schriftsteller und die neugefundenen Dokumente über den Künstler und die beiden Kunstwerke liefern, sorgfältig zusammen und beleuchtet die Werke mit dem eigenartigen Lichte, das nur aus der Kenntnis der Umstände ihrer Entstehung und aus dem Verständnisse der Empfindungen ihrer Zeit gewonnen werden kann. Sie giebt uns aber auch ein wohlthuendes Zeugnis von dem lebhaften und wahrhaft künstlerischen Interesse, das wenigstens einige Personen in Italien an dem Studium und der Erhaltung der heimatlichen Denkmäler alter Kunst nehmen.

P. K.

PERSONALNACHRICHTEN

Berlin. Dem Kunsthistoriker Dr. *Georg Voss* ist vom Grossherzog von Weimar der Professortitel verliehen worden.

Weimar. Professor *G. A. Sartorio* in Weimar ist aus dem Verbande der Grossherzogl. S. Kunstschule ausgetreten und hat seinen dauernden Aufenthalt wieder in Rom genommen.

WETTBEWERBE

Strassburg. Wettbewerb um das Goethe-Denkmal. Auf Ansuchen der Bildhauer-Vereinigung des Vereins Berliner Künstler und der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft hat der Ausschuss für die Errichtung eines Denkmals des jungen Goethe beschlossen, in dem Wettbewerb in Artikel 7 den Satz: »Dem Preisgericht bleibt vorbehalten, falls es den ersten Preis nicht erteilen kann, den Betrag von 3000 M. für mehrere Preise zu verwenden« und in Artikel 10 den Satz: »Die preisgekrönten Entwürfe werden Eigentum des Denkmal-Ausschusses« zu streichen. -u-

Berlin. Das *Stipendium der Adolf Menzel-Stiftung* ist für das Jahr 1899/1900 dem Maler Paul Vowe aus Elberfeld verliehen worden. -u-

DENKMÄLER

Köln. Der Ausschuss für die Errichtung des *Kaiser Friedrich-Denkmals* hat die Ausführung nach dem Entwurfe des Bildhauers Albermann in Köln beschlossen. -u-

Bonn. Nachdem die Stadtvertretung für das zu errichtende *Simrock-Denkmal* einen Beitrag von 5000 M. bewilligt hat, ist die Ausführung des auf 22000 M. veranschlagten Denkmals jetzt gesichert. -u-

San Francisco. Das *Goethe-Schiller-Denkmal* wird demnächst in Golden Gate Park enthüllt werden. Das Werk wurde unter der Leitung von Rudolf Siemering in Berlin nach dem Modell des Rietschel'schen Denkmals in Weimar ausgeführt. -u-

Leipzig. Die Stadtvertretung hat für die Errichtung eines *Luise Otto-Peters-Denkmals* einen Platz auf dem alten Johannis-Friedhofe bewilligt. -u-

Paris. Vom Bildhauer de Saint-Marceaux ist der Entwurf des grossen *Denkmals für Alexandre Dumas* vollendet. Der Dichter ist sitzend beim Schreiben dargestellt und scheint den Eingebungen halbverschleierter Frauengestalten zu lauschen, die sich ihm von hinten her nahen und als die Heldinnen seiner Dichtungen charakterisiert sind. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die *Jahresausstellung der Gesellschaft deutscher Aquarellisten* findet vom 20. Januar bis zum 12. Februar statt. Der bisherige Vorstand F. Skarbina, Max Fritz, Hans Herrmann, A. Kampf und Hans von Bartels wurden auf fünf Jahre wiedergewählt. -u-

Berlin. Die Anmeldungen der in der *deutschen Kunstabteilung* auf der *Pariser Weltausstellung* auszustellenden Kunstwerke sind abgeschlossen. Es gelangen zur Ausstellung aus Berlin 45 Maler und Radierer mit 49 Werken, Dresden 32 Maler und Radierer mit 32 Werken, Düsseldorf 27 Maler und Radierer mit 27 Werken, Karlsruhe 12 Maler und Radierer mit 12 Werken, München 65 Maler und Radierer mit 85 Werken. Die übrigen Kunstorte haben sich jenen angeschlossen. Aus ganz Deutschland stellen noch aus 33 Bildhauer mit 70 Werken und 47 Architekten. -u-

Frankfurt a. M. Ende November wurde im *Kunstgewerbe-Museum* eine *Buchausstellung* eröffnet. Dieselbe sucht in grossen Zügen die innere Buchausstattung vom Mittelalter bis in die neueste Zeit zu veranschaulichen. Durch die Beteiligung von verschiedenen Instituten, Verlagshandlungen und Privaten ist ein sehr reichhaltiges Material zusammengekommen, das die wichtigsten Epochen in der Entwicklung der Buchausstattung charakterisiert. So hat die Frankfurter Stadtbibliothek u. a. eine Pergamenthandschrift der Divina Commedia aus dem 15. Jahrhundert, die in Mainz von P. Schöffer im Jahre 1468 auf Pergament gedruckten Institutiones Justinian's, die Reformation der Stadt Frankfurt vom Jahre 1509, ferner den Theuerdank mit Holzschnitten von H. Schäuffelin (1517) und eine deutsche Bibel mit kolorierten Holzschnitten von Virgil Solis (1560) zur Ausstellung gebracht. Vom Frankfurter Städtischen Historischen Museum wurde eine reichhaltige Initialensammlung zur Verfügung gestellt, welche durch die Baron v. Bethmann'sche Sammlung eine wertvolle Ergänzung erfuhr. Die deutsche Renaissance ist durch Dürer-Drucke von der Cornill-d'Orville'schen Bibliothek zur Darstellung gebracht. Das Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin sandte Einzelblätter, welche den Buchdruck und Buchschmuck von seinen Anfängen bis in die neueste Zeit umfassen. Ein besonders reichhaltiges Material stellte das Antiquariat von Joseph Baer & Co. zur Verfügung, während aus verschiedenem Frankfurter Privatbesitz vor allem die Abteilung der Manuskripte und Miniaturen (livres d'heures) sowie die der Buchillustration des 19. Jahrhunderts wesentlich bereichert wurde. -u-

Brünn. Das Maehrische Gewerbe-Museum, das in den letzten Jahren zahlreiche, viel besprochene Sonderausstellungen veranstaltet und kürzlich erst eine sehenswerte Ausstellung historischer Trachten vorgeführt hat, eröffnete am 21. Dezember 1899, abermals im Anschluss an einen Vortragskurs und zwar über die »Geschichte des Möbels«, eine reizvolle »Interieur-Ausstellung«, in welcher in sieben vollkommen eingerichteten Zimmern das Mobiliar und der gesamte Hausrat (Uhren, Bilder, Gobelins, Gewebe und Stickereien, Metallarbeiten, Gefässe in Glas, Steingut, Majolika und Porzellan, Beleuchtungskörper u. dgl. mehr) vom gotischen bis zum Empirestil, u. zw. teils aus den reichen Sammlungen des veranstaltenden Museums selbst, teils von den fürstlich Liechtenstein'schen Schlössern, aus der Burg Kreuzenstein des Grafen Wilczek und aus anderem Privatbesitz, vorgeführt werden. Die Ausstellung, über welche ein ausführlicher Katalog vorliegt, dauert bis Ende Januar 1900.

Mailand. Von den 70 Arbeiten auf der *Segantini-Ausstellung* ist ein Teil für die Pariser Ausstellung bestimmt. Darunter befindet sich das symbolische Gemälde »Die Natur«, das mittlere Bild des Triptychons, mit welchem der Meister bis zu seinem Tode beschäftigt war. »Das Leben«, das rechtsseitige Bild, ist fast vollendet, während das linksseitige, »Der Tod«, nur die Umrisse zeigt. Von den anderen Bildern sind besonders hervorzuheben »Für unsere Todten« aus dem Jahre 1884 und »Das Christenthum«, gemalt im Jahre 1889. -u-

Athen. Das Kultusministerium beabsichtigt die Gründung einer *griechischen Pinakothek,* in welcher die von auswärtigen Griechen hinterlassenen und sonst dem Staate geschenkten Gemälde aufbewahrt werden sollen. -u-

Colmar. Im Museum hat der Kunstkenner C. Hofstede de Groot ein Damenbildnis von der Hand *Rembrandt's* entdeckt. Das Kunstwerk ist z. Zt., nachdem es durch den Restaurator der kgl. Gemäldegalerie, Prof. Hauser, gereinigt ist, in der kgl. Gemäldegalerie zu Berlin ausgestellt. -r-

Berlin. Ein berühmter Musiker hat einmal gesagt, von einer Sängerin verlange er vor allem drei Dinge, erstens Stimme, zweitens Stimme und drittens Stimme. Es liegt nahe, diesen Ausspruch zu variieren und auf die Schwesterkunst, die Malerei, zu übertragen und zwar besonders auf die lyrische, die Landschaftsmalerei. Erstens Stimmung, zweitens Stimmung, drittens Stimmung. — Das ist es! Diese Vorbedingung erfüllen, wie wenig andere, die *Worps-*

weder, und es kommt noch sehr viel anderes gute bei ihnen hinzu. So kostet es denn grosse Überwindung, von ihnen nicht zu sprechen, wenn man von der neuesten Schulte-Ausstellung eingehender berichtet. Allein da ich in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift ausführlich von Worpswede und seiner Malerkolonie erzählen will, so schweige ich heute über diese ihre erste fast vollständige Sammelausstellung in Berlin. Fast vollständige, denn einer fehlt hier, Hans am Ende, was ausserordentlich zu bedauern ist. — Nun ist freilich auch sonst noch manches bei Schulte, dessen Anblick erfreut, wie die ersten Blumen im Frühling, und zwar sind das die Bilder des *Freiherrn von Ledebur* und die des jetzt in Paris lebenden Norwegers *Fritz Thaulow*, der uns schon manches Mal mit seiner Kunst erquickt hat. Heute bietet er uns etwas, was man früher zuweilen an ihm vermisste, er zeigt eben, dass auch er im stande ist, jene Vorbedingung zu erfüllen, Stimmungen zu empfinden und wiederzugeben. Da ist vor allem eins: »Nacht in Dieppe«. Wie tief wirkt diese Perle unter seinen Arbeiten auf den Beschauer — man hört das Klappern des Wagens, der die stille, einsame Strasse der kleinen Stadt entlang fährt. Der Mond wirft flimmernden Lichtes die Schatten der fein verzweigten Bäume über den Weg — es ist bei aller Einfachheit etwas Romantisches, Eichendorff'sches in dem Bilde. Ähnliche Empfindungen weckt »Nacht in einem norwegischen Dorfe« und »Nacht in Norwegen«. — Wenn man nun freilich an andern Bildern leider dieses Unbeschreibliche, die Stimmung, vermisst, so zeigt der Maler dagegen andere Vorzüge, die so bedeutend sind, dass man geneigt ist, selbst über einen so grossen Mangel hinwegzusehen. Er giebt sehr kräftige Farbe, bewährt, wie beispielsweise in dem Stück »Fabrik in Norwegen« und vor allem auch in »Hafen in Christiania« seine alte vielgerühmte Meisterschaft in der Wiedergabe des schimmernden Schnees und glänzt durch eine geradezu virtuose Behandlung des Wassers. Man muss diese »alte Brücke in Verona«, die er viermal auf das sorgfältigste gemalt hat, man muss auch den »Sturm in Dieppe« gesehen haben, um die grosse Kunst, die der Maler in dieser Hinsicht entfaltet, voll zu würdigen. Ob er das sturmbewegte Meer schildert oder den ruhig dahingleitenden Fluss — es ist ein Meister, der zu uns spricht! — *Ledebur* ist ein ganz anderer und doch auch ein Meister. Seine Motive sind viel einfacher, seine Farben sind tiefer und noch kräftiger. Seine Porträts dürften an scharfer Beobachtung des Charakteristischen kaum zu übertreffen sein — in dem des Pastors von Bodelschwingh erscheint er fast wie ein alter Meister, einer von den alten, die nie alt werden! Aber eigenartiger und doch, oder wohl gerade deshalb, noch fesselnder tritt er uns in dem Bildnis einer alten Bauernfrau entgegen, das in Ausdruck und Farbe überaus reizvoll ist. Ein »Intérieur« von seiner Hand, das uns zwei alte Leute zeigt, eng aneinander gedrückt, als lastete ein grosser Schmerz, eine schwere Erinnerung oder vielleicht ein Gefühl der Vereinsamung auf ihnen, das sie nur gemeinsam zu tragen vermöchten, ist wundervoll, ist ergreifend! Und nun der Landschafter Ledebur! Ja, das ist wirkliche »Abendstimmung«, die er so nennt, und sein Bild »Zur letzten Sonne«, das eine alte Frau darstellt, die auf ihren Stock gestützt mühsam den Pfad an einer Mauer entlang schleicht, als wolle sie den hinter dieser hervorblickenden scheidenden Strahl der Sonne erhaschen: das Bild vergisst man nicht so leicht! — Was sonst noch in diesem kleinen Raume zu sehen ist, ausser *de Haas'* »Am Ufer des Meeres«, *Hoffmann Fallersleben's* altes grünberanktes »Schloss« und *Elise Gaebler's* »Elegie« und »Eine Mutter«, die recht gut sind, wenn sie auch gegen Ledebur natürlich einen schweren Stand haben, das ist meistens entsetzlich. Die Porträts von *Engl*-München, *Pischon* und *Knobloch*, denen sich im Nebensaal noch *Bressler* würdig anreiht, erfüllen das Menschenherz mit tiefer Trauer über die Erfindung der Farbe und mit Mitleid für den Pinsel, der so malt. Und dann ist da noch einer, vor dessen Bildern das Wort versagt, ein Herr *Vetter*, der sich menzelsch vorzukommen scheint, er liefert einen »Ball« und eine »Redoute« — aber genug des grausamen Spiels. — Die Fülle des Besseren ist ja auch noch nicht erschöpft. Da sind zunächst einige Gemälde des berühmten Münchener Humoristen *Hengeler*. Dass einer, der solche Karikaturen liefert, wie er, ein tüchtiger Künstler ist, darüber kann kein Zweifel bestehen, und jeder weiss es. Aber hier sehen wir ihn seine Künstlerschaft auch auf dem Gebiete der Malerei vollauf beweisen. Freilich ein Humorist bleibt er, wie er sich wendet. Darum ist das beste unter diesen Bildern das, welches ihn durchaus als solchen zeigt: die »Bacchanten«. Seine »Susanna im Bade« entbehrt natürlich nicht des Reizes — ich spreche von dem Bilde, nicht von der Susanna — aber sie ruft zu sehr die Erinnerung an den Witz des grossen Böcklin wach. Hengelers Abendlandschaft, welche die Gänse im Gänsemarsch durchwatscheln, ist ein Kabinetstück stimmungstiefen Humors. — *Adolf Obst* hat auf den letzten grossen Berliner Kunstausstellungen manche Probe seines schönen Talentes gegeben. Er gab Bilder aus der Mark, die voll Reiz, voll »Stimmung« — es giebt kein anderes Wort dafür — waren, und so mag es kommen, dass die grosse Sammlung, die er hier bei Schulte ausstellt, nicht voll befriedigt. Es sind Früchte einer »Weltreise«, die interessant sind schon durch die Motive, die dem Maler zu Gebote standen. Aber es sind nicht viele unter diesen Darstellungen, bei denen das eigentlich malerische nicht abgestreift wäre; diese wenigen, wie »das grosse Thor in Peking«, »Thor in Peking«, »Eine Droschke in Peking« und ganz besonders »An der grossen chinesischen Mauer«, sind sogar recht gut. Ich würde auch »Die heilige Brücke« hier anreihen, wenn nicht durch eine Kleinigkeit der Gesamteindruck gestört würde: was sollen die Schwertlilien auf der linken Seite? — Immerhin ist des Malers Technik fast überall zu loben und seine Arbeiten erheben sich teilweise weit über das, was man sonst von Orientmalern gewohnt ist. Den besten Beweis dafür liefert ein Bild von *Max Rabes* »Arabischer Antiquitätenhof«, das ohne rechtes Farbenempfinden gemalt ist. Obst muss nur bedenken, dass nicht der Vorwurf den Wert des Bildes ausmacht, sondern allein das »Wie«. Die Kunst muss national sein und Obst ist schon so gut deutsch erschienen, dass es schade wäre, wenn er die alten Pfade dauernd verlassen wollte, weil er so viel schönes gesehen, das uns Deutschen fremd ist. — Ich möchte dem Künstler — und gerade diesem — einen Rat geben: »Bleibe im Lande . . . .!« — Eine Anzahl von Flottenstudien *Willy Stöwer's* können den Kunstfreund nicht fesseln, da sie allzu wenig malerische Qualitäten aufweisen und hart und kalt erscheinen. Für den, der Freude am äusserlichen hat, mögen sie gelten, auch mögen sie als Illustration zu den Manövern der Flotte interessant sein. — Unter den plastischen Darbietungen der Ausstellung ragt ein kleines Werk *Peter von Woedtke's*, ein holztragendes Mädchen, hervor, das von höchster Anmut, zugleich wieder das schon an früheren Arbeiten des Künstlers gerühmte eigentümlich Deutsche seiner Natur beweist. — Auch eine Verkleinerung von *Harro Magnussen's* »Friedrich II. in seinen letzten Tagen«, die für den Verkauf bestimmt ist, erfreut ausserordentlich, da sie bis ins kleinste die trefflichen Eigenschaften des wundervollen Werkes wiedergiebt.

Magnussen hat dieser Tage übrigens eine Atelierausstellung veranstaltet, in der er zahlreiche Werke zeigt, die von seinem rastlosen Fleiss und von tüchtiger Künstlerschaft aufs neue Zeugnis ablegen; ausser seiner

Nische für die Siegesallee fielen dort auf einige neue Büsten, vor allem die des Komponisten O. Grimm, ein Meisterwerk ersten Ranges! Interessant war eine polychrome männliche Büste, die sehr lebensvoll wirkt. Die Farben sind hier aber nicht aufgetragen, sondern dem Material eigentümlich. Das Werk ist sehr kunstvoll aus verschieden gefärbtem Marmor zusammengesetzt. *P. W.*

Düsseldorf. Ausstellung von Künstler-Radierungen (Fortsetzung). Von Deutschen möchten wir noch einige Radierungen erwähnen, die sich entschieden einprägen. Eine von *Max Dasio*-München, von *Fickentscher*-Grötzingen in Baden »Kühe am Wasser«. Vor allem aber zwei grosse Radierungen von *Ulrich Hübner*-Berlin. Die eine: »Am Altrhein«, durchgeführt in Luft, Bäumen und Wasser, hängt zwar mitten zwischen Franzosen, behauptet sich jedoch, wie auch die »Novemberstimmung«, recht siegreich. Dann von *Otto Keitel*-Pasing »Hühner«, dunkel und malerisch, *Müller*-Mainz »Löwenkopf«, *Otto Protzen*-Berlin »Enten im Schilf«, *Karl Sondermann*-Erfurt »Weiden am Steg«. Beide letztere Radierungen behandeln einen Bach mit kahlen Bäumen im Schnee sehr wirksam. Als ausgezeichnet sind noch nachzuholen von *Schmutzer*-Wien »Porträt Professor Rud. v. Alt« und »Frau mit weidender Kuh«. Ferner sehr gut radiert »Dortrecht« von *Storm von Gravesende*-Berlin. Von *Fritz Voellmy*-Basel »Efringer«. Als eine der besten Radierungen im ganzen möchten wir das grosse, wunderbar in Zeichnung wie Ton durchgeführte Blatt von *Walter Ziegler*-Wanghausen nennen »Motiv aus Burghausen«. Man sieht bis in den tiefen Hintergrund hinein eine urmalerische Burgmauer in Winterstimmung. Rechts unten die schneebedeckte Burgterrasse. Hohe kahle Bäume. Wie die einzelnen Steine in diese Riesenmauer eingefügt sind, das ist mit echt deutschem Fleiss im einzelnen gekennzeichnet. Man sieht, wo jüngere Mauerteile beginnen, und alte erneuert sind. Das alles durchgeführt, ohne auch nur im geringsten momentan oder kleinlich zu wirken. Schade, dass die Radierung etwas hoch hängt. — Wir kämen nun zu den drei Radierklubs in Düsseldorf, München und Karlsruhe. Ich muss schon den Künstlerklub *St. Lucas Düsseldorf* zu Anfang nehmen, da er weitaus Bedeutenderes leistet, als die beiden anderen. Er hat, wie schon erwähnt, vier Mappen mit zusammen 40 Radierungen ausgestellt. Vertreten sind A. Deusser, A. Frenz, O. Heichert, H. Hermanns, Gerh. Janssen, Olof Jernberg, Arth. Kampf, Eug. Kampf, H. Liesegang, Th. Rocholl und Wendling. Die Radierung von *Deusser*, die für Mappe 4, die jetzt herauskommt bei Bismeyer & Kraus, habe ich nicht gefunden. Da muss ich nun hervorheben von *Olaf Jernberg* »Heidelandschaft«, von *Gustav Wendling* »Marine«. Beide sind mit allen Finessen gemacht. Erstere so recht wirkungsvoll, letztere hat eine Tiefe, einen Schmelz im Wasserspiegel und der Luft, die schwer zu übertreffen sein dürften, ebenso ein anderes Blatt von Jernberg »Heimkehr«, ein dunkles, stark durchgeätztes Bild mit einer Schafherde, von hohem Reiz. Von *Heinrich Hermann's* »Wintertag in Amsterdam«. Von *Liesegang* »Holländische Landschaft«, breit und gut. Von *Liesegang* »Dortrecht«. Von *A. Kampf* »Spielerei«, von *Th. Rocholl* »Waldteufel« und »Kriegszeiten«. Bei letzterem ist dem Drucker freilich auch noch zu viel überlassen, was man von seinen beiden grossen Radierungen »Tod« und »Je ärger zerfetzt, desto höher geschätzt«, nicht sagen kann. Von *Eugen Kampf* »Flandrische Landschaft« aus Mappe 4, sehr gut, und »Niederrheinische Landschaft«. Das Blatt von *Frenz* »Vita humana«, eine echte und rechte Radierung, geistvoll, wie alle seine Sachen, gehört, glaube ich, nicht zu den Lucas-Mappen. Von Professor *Forberg*-Düsseldorf, sind zwei grosse Radierungen da, Porträts von E. von Gebhardt und J. Joachim. Sie sind beide »gut getroffen«, besonders ersteres. So gut die Radierungen wirken, so sehr möchte auch hier der Wunsch sich regen, dass die Ätzmittel noch schonungsloser angewendet würden, und dem Drucker etwas mehr Schonzeit zukäme. Über den »Verein für Originalradierung« in München kann man einstweilen noch nicht viel sagen. Es fehlt ihm ganz entschieden das Frische und der Wagemut, die den Lucasklub auszeichnen. Ähnlich steht's mit dem gleichen Verein in Karlsruhe. Bei ersterem möchten wir *Th. Meyer*-Basel »Landschaft« sehr hervorheben und von *Oskar Graf* »Schmiede«. Aus dem Karlsruher Verein: *H. Kaur* »Mondnacht«, sehr wirkungsvoll, von *G. Kampmann* »Stadtmauer im Schnee«, von *Hoch* »Landschaft«, tief gestimmt. Von den Worpswedern endlich ist *Heinrich Vogeler* da mit guten Sachen, voran eines der besten, die kleine feinsinnige Radierung »Sieben Schwäne«. — Dann kämen wir zu den Franzosen. Sie sind recht zahlreich vertreten. Alle ihre Sachen unterscheiden sich auf den ersten Blick von den Deutschen, können denselben aber, obwohl einige ihrer Grössen am Platze, unseres Erachtens doch nicht beikommen, so viel farbige Radierungen sie auch bringen. Die Tiefe, das Durchkneten findet man dieses Mal mehr auf deutscher Seite. *Paul Albert Besnard* bringt »Ariane«, eine echte Radierung. Farbige Sachen sind da von *Bétout* »Interieur forain«, *Edgar Chatrine* »Château rouge« und »Le chempineau«. Beide feiner getönt als die übrigen farbigen französischen Sachen. Farbig ferner von *Maurin* »La toilette«, ein derbes Modell, seine etwas reichlich rot angelaufenen Füsse in einem himmelblauen dünnen Napf waschend, von *Lepère* »Jeunesse passe vite«. Hier sind die Farben feuerrot benutzt, machen aber immer noch nicht den Eindruck der Notwendigkeit. *Müller*-Paris »La ronde«, drei Mädchen, die im Wald einen Reigen tanzen in roten und blauen Kleidern. Von *Manuel Robbe*-Paris »Le thé«, zwei junge Mädchen, die im Negligée auf dem Fussboden vor einem Kamin sitzen. Schwarz, aber viel mehr als Radierungen gebend, sind noch u. a. zu nennen: »Amante du Christ« von *Rops*, »Amsterdam« von *Th. van Rysselberghe*-Paris, duftig und schön, und »Pêcheurs fuyants l'orage« von *Lepère*. Die farbige Radierung wird auf dieser Ausstellung eigentlich nur von den Franzosen gezeigt. Aber sie sind damit noch nicht soweit gediehen, dass man viel Freude daran haben kann. Deswegen ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass mehrere Töne durchaus wirksam verwendet werden könnten. Aber diese noch ziemlich willkürlich angebrachten matten, verschwommenen Töne, denen zuliebe man eine kraftvolle, tiefgeätzte Zeichnung vermieden hat, kann noch nicht befriedigen. — Belgien und Holland sind nicht allzu reich vertreten. Man findet bei ihnen wohl noch die echte Radierung zu hause, aber, wie z. B. vor allem ein Blatt uns zeigt »Ferme flamande« von *James Ensor*-Ostende: sie bleiben stehen in den Fussstapfen der Alten, vor allem Rembrandt, der oft sogar direkt nachgeahmt wird. Von *Willem de Zwart*-Laren bei Amsterdam ist freilich eine gute Radierung, »der Trinker«, ohne jedoch an ähnliche Vorwürfe von Deutschen heranreichen zu können. — Von Engländern begegnen wir noch seltener wirksamen Erscheinungen. *Hubert Herkomer's* geätzte »Radierungen« machen trotz mancher Vorgänge nicht den Eindruck von Radierungen, und seine »Maldrucke«, gemacht nach seiner eigenen Erfindung, eignen sich nicht für alle Motive. Sie machen den Eindruck von Photogravüren nach Bildern. Freilich ein Blatt ist dabei, welches ausserordentlich stimmungvoll wirkt, »Roads of England«, ein lang an einer niedrigen Anhöhe hingelagertes Dorf mit einer alten Abtei. Links kommt ein Bach vor, in dem sich die helle Luft ruhig spiegelt. Von *Charles Holroyd* ist da unter anderen ein Rahmen mit fünf Blättern. Lauter sym-

bolische Sachen. Ein Engel mit einer grossen Flügelschar zeigt einen guten Akt. Alles in allem scheint England mit dem nüchternen Charakter seiner Bewohner kein allzu dankbares Feld für die Radierung zu sein. Schliessen wir mit dem Wunsche, dass Deutschland sich so weiter entwickeln möge. Diesesmal siegt es glänzend. Wieviel davon auf Kosten des Umstandes fällt, dass die Ausstellung hier im Land stattfindet, wage ich nicht festzustellen. So wie die Ausstellung nun einmal ist, schneidet Deutschland ausserordentlich gut ab. Nach diesem scheint es Pflicht, zuzufügen, dass die Ausstellung für eine Ausstellung von Radierungen immerhin doch eine ausserordentlich reichhaltige ist und einen vortrefflichen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Radierungen giebt. Vivat sequens! *-u-g-e*

VEREINE

Berlin. Der *deutsche Kunstverein* hat als Vereinsgabe des Jahres 1899 für sämtliche Mitglieder das Schabkunstblatt von Franz Börner nach Böcklin's »Klage des Hirten« aus der Schack-Galerie bestimmt. Die Gewinne der Jahresverlosung betrugen insgesamt den Wert von 16000 Mark. -u-

VERMISCHTES

Ulm. Die bürgerlichen Kollegien haben 100000 M. für die Ausführung von *Gemälden* in Keim'schen Mineral-Farben zum Schmuck der *Rathausfassade* bewilligt. -u-

Husum. Der Aufbau des sogen. *Heldt'schen Hauses* in Ostenfeld, eines der besterhaltenen altsächsischen Bauernhäuser, welches von der Stadt Husum zum Zwecke der Konservierung angekauft worden ist, ist nahezu vollendet. Damit ist ein für die Kulturgeschichte der Provinz Schleswig bedeutsames Bauwerk für lange Zeit von dem Untergange gerettet. -u-

Strassburg. Die Beschlüsse der Strassburger Generalversammlung über den *gesetzlichen Schutz und die Pflege der vaterländischen Denkmäler,* deren Veränderung, Veräusserung und Wiederherstellung ohne Genehmigung der Aufsichtsbehörde vor allem gehindert werden soll, hat der *Verband der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine* in der durch einen besonderen Ausschuss endgültig festgesetzten Fassung dem preussischen Kultusminister und sämtlichen Bundesregierungen zugehen lassen. -u-

Torgau. Für die *Renovierung der Klosterkirche,* die demnächst in Angriff genommen werden soll, hat die Regierung eine Beihilfe von 60000 M. bewilligt. -u-

Venedig. Die *Markusbibliothek* mit ihren 400000 Bänden und 12000 Handschriften, für die sich die Räume des Palazzo Ducale, in denen sie bisher aufgestellt war, als nicht sicher genug erwiesen haben, wird in das Gebäude der venezianischen Handelskammer übergeführt werden. -u-

Weimar. Unter Beteiligung sämtlicher elf Ortsverbände fand in Weimar die zweite Hauptversammlung *der Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler* statt. Die zeitgemässe Gründung einer Witwen- und Waisenkasse, die auf den Antrag des Dresdener Ortsverbandes beschlossen wurde, dürfte der Renten-Anstalt wieder neue Freunde zuführen. Die Entwicklung der Anstalt ist seit ihrer Begründung im Jahre 1893 eine stets fortschreitende befriedigende gewesen, und kann man der deutschen Künstlerschaft in ihrem eigenen Interesse nur raten, die Bestrebungen der Anstalt durch zahlreichen Beitritt zu fördern. Nähere Auskunft erteilen sowohl die Ortsverbände als auch das Direktorium in Weimar.

Merseburg. Im Hauptsaal des neuen *Ständehauses* hat Hugo Vogel die ihm übertragenen monumentalen *Wandmalereien* vollendet. Sie stellen Szenen frühmittelalterlicher Geschichte mit besonderem Bezug auf die sächsischen Lande dar. Von dem Erbauer des Saales, O. Schwechten, sind Architektur und Dekoration des Raumes mit den in Caseïnfarben gemalten Bildern in harmonischen Einklang gebracht worden. -u-

Berlin. Das Königliche *Kunstgewerbe-Museum*, Prinz Albrecht-Strasse 7, veranstaltet in den Monaten Januar bis März 1900 die nachstehenden öffentlichen Vorträge: a) »Die Bearbeitung der Metalle im Dienste der Kunst vom Altertum bis zur Gegenwart«, *Dr. Herrmann Lüer.* 10 Vorträge, Montags abends 8½—9½ Uhr. Beginn: Montag den 8. Januar 1900. b) »Vorbilder und Aufgaben der Festdekoration«, *Dr. Oskar Fischel.* 6 Vorträge, Mittwochs abends 8½—9½ Uhr. Beginn: Mittwoch den 10. Januar 1900. c) »Dekorative Kunst in der Zeit von Alexander dem Grossen bis zum Ausgang des Altertums«, *Dr. Botho Graef.* 10 Vorträge, Donnerstags abends 8½—9½ Uhr. Beginn: Donnerstag den 11. Januar 1900. Die Vorträge finden im Hörsaal des Museums statt und werden durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen, sowie durch Lichtbilder mittelst des elektrischen Bildwerfers erläutert. Der Zutritt ist unentgeltlich.

Düsseldorf. Der *Kunstverein für das Rheinland und Westfalen* hat beschlossen, dem Düsseldorfer Geschichtsmaler *Albert Baur jr.* die Ausführung eines Gemäldes »Einbringung der Leiche des erschlagenen Erzbischofs Engelbert im Schloss Burg an der Wupper« auf Grund einer von ihm eingereichten Skizze zu übertragen, die der junge Künstler als Wettarbeit in dem Wettbewerb um die Ausmalung des Schlosses Burg eingereicht hatte. -u-

Eingänge für das kunstgeschichtliche Institut zu Florenz, Viale Principessa Margherita 21, seit 1. Oktober 1899. Mitgliederbeiträge zum Verein zur Förderung des Instituts: I. pro 1897. Geh. Rat Prof. Dr. Wach, Leipzig 30 M. II. pro 1898. Geh. Hofrat Prof. Dr. F. X. Kraus, Freiburg i. B. 20 M. — Geh. Rat Prof. Dr. Wach. Leipzig 30 M. — Edgar Herfurth, Leipzig 20 M. — Albert Brockhaus, Leipzig 20 M. — Dr. L. Volkmann, Leipzig 20 M. — Dr. Ed. Brockhaus, Leipzig 20 M. — Prof. Dr. D. Joseph, Chefredakteur der Internationalen Revue, Berlin 20 M. — Generalkonsul Leuchs-Mark, Frankfurt a. M. 19,80 M. — III. pro 1899. Geh. Hofrat Prof. Dr. F. X. Kraus, Freiburg i. B. 20 M. — Prof. Dr. A. Schmarsow, Leipzig 20 M. — Geh. Rat Prof. Dr. Wach, Leipzig 30 M. — Edgar Herfurth, Leipzig 20 M. — Albert Brockhaus, Leipzig 20 M. — Dr. L. Volkmann, Leipzig 20 M. — Jakob Fries, Frankfurt a. M. 20 M. — Geh. Hofrat Prof. Dr. Woermann, Dresden 30 M. — Dr. Rob. Davidsohn, Florenz 20 M. — Frau Olga Günther, Dresden 30 M. — Bürgermeister Dr. Pauli, Bremen 25 M. — Dr. U. Thieme, Leipzig 20 M. — Carl Geibel, Leipzig 40 M. — Dr. Ed. Brockhaus, Leipzig 20 M. — Dr. jur. P. Heimann, Breslau 20 M. — Prof. Dr. D. Joseph, Chefredakteur der Internationalen Revue, Berlin 20 M. — Prof. Dr. von Oettingen, Erster ständiger Sekretär der kgl. Akademie der Künste, Berlin 20 M. — Otto Sommerfeld, Gr. Lichterfelde 25 M. — F. von Marcuard, Bern-Florenz 100 M. — Georg Speyer-Ellissen, Frankfurt a. M. 20 M. — Generalkonsul Leuchs-Mark, Frankfurt a. M. 20 M. — M. Floersheim, Frankfurt a. M. 20 M. — Hauptmann von Graevenitz, Charlottenburg 20 M. — IV. pro 1900. Prof. Dr. A. Schmarsow, Leipzig 20 M. — Dr. U. Thieme, Leipzig 20 M. — Heinrich Marcuard, Bern 40 M. — Jules Marcuard, Paris 20 M. — Armand von Ernst, Bern 20 M.

Grunewald-Berlin, 31. Dezember 1899.

Der Schatzmeister: M. G. Zimmermann.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 12. 18. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EDUARD VON STEINLE'S BRIEFWECHSEL MIT SEINEN FREUNDEN

Ein Beitrag zur Charakteristik Steinle's
von VEIT VALENTIN

Den grossen Meistern der neuen romantischen Richtung der deutschen Kunst zu Anfang unseres Jahrhunderts ist es eigen, dass sie auch mit der Feder vortrefflich umzugehen wissen. Bei ihrem reichen geistigen Leben, wie es bei solchen Voraussetzung ist, die bedeutsame neue Wege einschlagen und dies mit vollem Bewusstsein thun, und die eben darum sich über die Gründe ihres Auftretens klar sind, ist es selbstverständlich, dass sie diesem geistigen Gehalt auch in ihren schriftlichen Äusserungen entsprechenden Ausdruck verleihen, der sich nicht bloss auf Mitteilung ihres Innenlebens beschränkt, sondern auch ein Abbild ihres Urteils über Gleich- und Andersgestimmte zu geben weiss. Es bilden daher die Briefe dieser Männer einen wichtigen Bestandteil der wissenschaftlichen Erforschung ihrer Zeit. So ist es bei Cornelius und Schnorr von Carolsfeld, so bei Veit, bei Overbeck und Führich: überall gewähren gerade die Briefe einen willkommenen Einblick in das Streben und Ringen der Künstler und helfen die Ziele erkennen, die sie erstrebten. Es war daher nur gerechtfertigt, dass man in hohem Masse gespannt war, als das Erscheinen der Briefe des letztverstorbenen grösseren Meisters dieser Richtung angekündigt wurde: sie sind nun da und — man legt sie im Grunde ziemlich enttäuscht aus der Hand[1]).

1) Eduard von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben und durch ein Lebensbild eingeleitet durch Alphons Maria von Steinle. I. Band. Mit 9 Lichtdrucken VIII, 510 S. II. Band. Mit 10 Lichtdrucken. Anhang: Chronologisches Verzeichnis der Werke Steinle's. 516 S. 8°. Freiburg i./B. Herdersche Verlagsbuchhandlung. Korrespondenten: I. Steinle's Vater; Joseph Tunner; Johannes und Flora Veit; Friedrich Overbeck; Moritz August Freiherr v. Bethmann-Hollweg; Dr. J. F. H. Schlosser und Frau Sophie Schlosser; Wilhelm Molitor. II: Clemens Brentano, Antonie Brentano und Josephine Brentano. P. J. B. Diel S. J. und P. Wilh. Kreiten S. J.; Emilie Linder; August Reichensperger; Freiherr Adolf v. Brenner.

Zwar ist auch Steinle ein vortrefflicher Schreiber — seine Briefe sind als Briefe meisterhaft; sie sind auch gehaltvoll und sprechen unverhohlene Urteile über die Zeit und ihre Bestrebungen aus: aber von einem künstlerischen Ringen in dem Sinne des Suchens nach einem hohen Ziele ist keine Rede — schon der Jüngling ist fertig, und ohne Schwanken geht er sicheren Schrittes auf sein früherkanntes Ziel los: alles Ringen und Kämpfen gilt diesen oder jenen Aufträgen, wobei er sich in hohem Masse klug und geschäftsgewandt zeigt, niemals aber der Überwindung irgend eines künstlerischen Konfliktes, in den die suchende Seele des Künstlers leicht gerät, und gerade da am meisten und leichtesten gerät, wo der leidenschaftliche Schaffensdrang das noch ungeklärte Sehnen nach einer sicheren Lebensauffassung in der Brust wogen und gären lässt. Steinle hatte das Glück oder das Unglück — je nach dem eignen Standpunkte wird es der Leser so oder so bezeichnen —, von frühester Jugend auf alles Kampfes um die Erringung einer Grundauffassung des Lebens enthoben zu sein: er giebt sich vertrauensvoll der Leitung seiner Kirche hin, die für ihn »die« Kirche ist, und geht mit dem unerschütterlichen Glauben an ihre absolute, jeder Möglichkeit eines Zweifels entzogene Unfehlbarkeit sicheren Weges durch Leben und Kunst: gleich einer undurchdringlichen Scheuklappe sichert sie ihn gegen jeden unrichtigen Schritt, gegen jede Überraschung, jedes Schrecknis, das am Wege drohend sich erheben könnte, und alle Beängstigungen, alle Skrupel, aber freilich auch alles Begeisternde, alles Entflammende des Seelenkampfes prallt wirkungslos von dem sicheren Augenschutz zurück, er selbst als Künstler ein Gegenbild seiner heiligen Euphrosyne, die ihrem Glauben fest vertrauend, unbehelligt von den verlockenden Dämonen ihres Weges zieht. So entbehrt er mit dem Kampfe das erhebende Gefühl des Selbsterrungenen und beugt das Kunstbewusstsein, wo es sich regen möchte, sofort mit fester Hand unter die Demut, die freilich, wenn sie so vollkommen vorhanden gewesen wäre, wie sie ausgesprochen wird, echtes künstlerisches Schaffen hätte

ausschliessen müssen. Dies aber ist ein ganz ausserordentliches, nicht nur nach der Seite des Bienenfleisses hin, den der Herausgeber mit vollstem Recht an dem Vater rühmt, sondern besonders auch in der ungewöhnlichen Erfindungs- und Gestaltungskraft, in der, je nach der Art des einzelnen Werkes, anmutsvoll schönen oder hoheitsvoll charakteristischen Formgebung, in der geistvollen Bewältigung der mancherlei ihm entgegentretenden schwierigen Aufgaben.

Und doch lässt sich der Gegensatz des demutsvoll malenden Beters und betenden Malers mit dem, humanen Sinnes zur Weltfröhlichkeit greifenden und des allmählich trocken werdenden Tones müden Schöpfer heiteren und ernsten Menschengeschickes auch hier nicht ganz unterdrücken. Er, der zum Verkünder solchen Menschengeschickes in einer diesem kongenialen Sprache wie wenig andere geschaffen war, fühlt sich von frühester Jugend zum Dienste der Kirche hingezogen. Aber schon der einsichtige Vater, der die wahre künstlerische Natur des Sohnes sehr früh erkannt hat, lässt die warnende Stimme laut werden: »Fahre so fort in deinem Studium, dass ich bald etwas Gemaltes sehe, und sei nur fleissig; gehe lieber weniger in die Kirche; denn der Fleiss der Arbeit ist auch Gebet« (I, 179). Er weist den Sohn auf Beobachtung des wirklichen Lebens hin: »Schicke mir auch einige Römer Volkstrachten, dass ich sehe, wie die Leute aussehen, und zeichne nicht immer Heilige und lasse doch einmal die geistlichen Bücher ruhen und spiele fleissig Klavier« (I, 177). Bei erneuter Warnung vor der zu starken geistlichen Lektüre ruft er die Warnung vor dem Augenverderben zu Hilfe (I, 196) wie vorher seinen Wunsch, die römischen Trachten kennen zu lernen: solch liebevolle Vorwände lassen das Hauptziel seiner Warnung nicht verkennen. Sie prallt wirkungslos ab: der Sohn will ein »tüchtiger Maler zur Ehre Gottes« werden (I, 177) und weiss sein Lesen geistlicher Bücher ausser durch das Gebot der Kirche auch noch durch den weltklugen Hinweis auf den Nutzen für seine Arbeit zu verteidigen und schliesst: »Widerstehe den Bitten Deines Dich wahrhaft liebenden Sohnes nimmer. Mein lieber, lieber Vater!« (I, 197/8). Und so geht er seines Weges weiter. Aber der Humor lässt sich so wenig unterdrücken wie die natürliche Freude des Künstlers an der Wirklichkeitserscheinung, die nicht weniger Erscheinung der wirklichen Welt ist, wenn sie sich auch in das Gewand des Märchens und der Gestalten der Dichtung hüllt. Diese Freude bricht hervor, aber das Ergebnis solcher Schöpfungen macht dem Künstler ernste Skrupel. Schon als Steinle die ebenso reizvolle wie unschuldsvolle »Märchenerzählerin« geschaffen und hatte erscheinen lassen, heisst es: »Ich kann nicht leugnen, dass mir das Erscheinen der »Märchenerzählerin« einige Skrupel macht, indem sich gerade jetzt die ernste Kunst am wenigsten mit derlei abgeben sollte, und die wenigen Künstler, die den ohnehin schwachen Faden kirchlicher Kunst bis jetzt erhalten, sollten sich am meisten davor hüten. Doch nun ist der Vogel aus dem Käfig und die Reue zu spät, und das Blatt muss denn als harmlos, was es am Ende auch ist, passieren« (I, 434). Das war 1844: als er 1854 das Guaitazimmer mit den köstlichen Werken zu Clemens Brentano's Märchen geschaffen und der Trappistenabt es verurteilt hatte, schreibt er, der inzwischen etwas kühner geworden ist: »Ich fürchte nicht, deshalb mit Clemens im Fegefeuer brennen zu müssen, wie der gute Abt van der Meulen es gesagt hat. Der liebe Gott hat gewiss die Trappisten gerne, aber Er Selber ist keiner und verdammt auch nicht harmlosen Scherz« (II, 214). Und 1868 beabsichtigte er sogar eine »sogenannte Shakespeare-Galerie« zu veröffentlichen: »ich habe mir des Gegensatzes wegen, und weil ich sehr ernste Dinge vorhabe, die Lustspiele zur Behandlung ausgewählt, und es wird das dem ultramontanen Heiligenmaler hoffentlich sehr übel genommen werden. Ich möchte mir durch eine reinere, individuellere Auffassung, die mit einer gewissen Freiheit zu Werke geht, selbst ein Vergnügen machen (II, 399). Und als das Unternehmen scheiterte, sagt er: »Vielleicht mache ich für mich, was mich noch prickelt« (II, 329). So bricht in diesen Schöpfungen die ästhetische Freude des Künstlers durch, die Überzeugung, dass auch das Individuum sein Recht hat und der Künstler nicht beständig im Kampfe der persönlichen Auffassung, ohne die er nicht Künstler sein kann, mit der nivellierenden, gerade das Individuelle als Hochmut verfolgenden mittelalterlichen Anschauung, ohne die die katholische Kirche nicht existieren kann, sich verzehren muss. Da ist es kein Wunder, dass die, welche der Kunst in erster Linie das Recht des ästhetischen Zieles zuerkennen, gerade diese Werke freudig begrüssten: das kann aber die Skrupel des Künstlers natürlich nicht beseitigen. So sagt er kurze Zeit nachher: »Man fühlt es ausserordentlich angenehm hier, dass ich mich mit solchen Gegenständen beschäftige; von den Seiten aber, die es billigen, dass ich nur Heilige male, wird es sicher übel genommen werden« (II, 329).

Aber die Skrupel werden zum Ärgernis, wenn die Natur in den Himmel einzudringen sich erlaubt. Overbeck hatte auf einer Zeichnung, die Gott Vater darstellt, wie er dem Propheten Elias nicht im Sturmwind, nicht in Feuerflammen, sondern im Säuseln des Windes erscheint, zwei Knaben, Engelchen, die Gott Vater stützen, unbekleidet gelassen. Die Besitzerin der Zeichnung, Fräulein Linder, selbst Malerin und Wohlthäterin der Künstler der römischen Kirche, zu der die Protestantin übergetreten war, hätte diese Zeichnung gern einem jungen schweizerischen Kupferstecher zur Verfügung gestellt, zumal diese Arbeit ihm sehr förderlich geworden wäre. Overbeck verweigert es und sagt: »So oft ich an diese Zeichnung denke, wandelt mich eine Unruhe an, die ich nicht zu beschwichtigen vermag, denn es ist etwas Entsetzliches um das Ärgernis«!! Da kann sich denn die treffliche Frau, die als Frau schon eher ein freilich gerade in solchem Falle recht trauriges Recht auf Prüderie hätte geltend machen können, nicht enthalten, in die Worte auszubrechen: »Wie eine solche Zeichnung Ärgernis geben soll, verstehe ich durchaus nicht! Ich weiss bald nicht, wie verworfen ein Mensch sein

müsste, um an dieser Zeichnung Anstoss zu nehmen.« Steinle jedoch erklärt, »dass, streng genommen, Overbeck recht hat. Die liebe herrliche Seele war verführt von der hinreissenden Schönheit Raffaels, Raffael von der erwachten Antike. Beide, besonders Overbeck, kamen ganz unschuldig wie Kinder, die mit dem Feuer spielen, dazu.« Aber auch Steinle kann sich nicht enthalten, hinzuzufügen: »Das Mass des Fehlers erscheint mir aber so gering und wird so sehr durch die Reinheit des ganzen Eindruckes überboten, dass wir wohl annehmen dürfen, Overbeck sei darin zu strenge.« Nun hatte aber Fräulein Linder die Zeichnung dem Baseler Museum geschenkt. Dieses hätte sich natürlich die Zeichnung durch einen Engelshosenmaler nicht verderben lassen: Overbeck wollte schliesslich selbst nicht, dass die schöne Zeichnung dadurch verpfuscht würde. Und Steinle sieht sehr wohl ein, dass eine Anrührung der Sache in Basel zu einem Skandal führen würde. So rät denn der weltkluge fromme Künstler, Overbeck lieber den Sachverhalt, dass die Zeichnung ausserhalb des Einflusses des Fräulein Linder steht, nicht mitzuteilen, zumal er ihm, »streng genommen, recht geben müsste«, wie er wiederholt. Dies hat freilich den geraden offenen Charakter des Fräulein Linder nicht abgehalten zu thun, was das Richtige war: sie teilte die Sachlage Overbeck offen mit, und dieser — schwieg (II, 246/47).

Ein Urteil über Steinle's Verhalten in dieser Sache zu fällen ist unerfreulich — erklärlich wird es durch seine andauernde Freundschaft mit den Jesuiten und seine Begeisterung für diese frommen, weltklugen Väter. Es steht darum auch nicht vereinzelt da: es ist vielmehr der Grundton seines Wesens nach einer ganz bestimmten Seite hin. Man könnte es fast als ein tragisches Geschick betrachten, dass dieser erzrömische Maler seine ersten bedeutenden kirchlichen Werke für protestantische Auftraggeber und protestantische Kirchen zu machen hatte. Und es lassen sich sehr wohl seine Klagen verstehen, dass er protestantische Altarbilder, aber keine katholischen zu malen bekomme. Aber was sich weniger verstehen und noch weniger billigen lässt, das ist sein Verhalten dabei und die Art, wie er sich in vollster Übereinstimmung mit seinen Korrespondenten römischen Bekenntnisses vor sich selbst und vor ihnen zu rechtfertigen weiss — denn in der That bedarf es für ihn bei seiner kirchlichen Überzeugung erst einer Rechtfertigung, wenn er für protestantische Kirchen malt! Und wenn man dabei bedenkt, dass gerade diese Aufträge ihm es überhaupt erst ermöglichten, in der monumentalen Kunst thätig zu sein, so kann man keine Freude an dem seltsamen Bild haben, das sich da vor uns entrollt. Am wichtigsten und für seine ganze künstlerische Laufbahn entscheidend ist der Auftrag des Professors Freiherrn von Bethmann-Hollweg, die Kapelle seines Schlosses Rheineck auszumalen: sie hat Steinle die künstlerische Thätigkeit im Rheinland eröffnet, die recht eigentlich die Grundlage seines Lebens geworden ist und der zu Liebe er auch von seiner Vaterstadt Wien nach Frankfurt übergesiedelt ist, trotzdem ihm die herrschende protestantische Atmosphäre dieser Stadt innerlich widerstrebte: wenn er sie am 15. November 1863 (II, S. 383) nach dem verfehlten Fürstentag im Ärger über die Politik so charakterisiert: »Frankfurt wird immer mehr die Pfütze sein für alles Schlechte«, so mag ihm der derbe Ausdruck, der nur im vertrauten Verkehr gebraucht worden und dessen Veröffentlichung nicht ihm zuzuweisen ist, zu Gute gehalten werden. Die Gesinnung, die ihm zu Grunde liegt und die die bleibende Auffassung giebt, steht jedoch in seltsamem Widerspruch zu dem, was Steinle dieser Stadt Frankfurt zu verdanken hat. So ist es freilich nicht zu verwundern, wenn man sieht, wie er sich Bethmann-Hollweg gegenüber verhält.

(Schluss folgt.)

BÜCHERSCHAU

Der Westfälische Friede. Ein Gedenkbuch zur 250jähr. Wiederkehr des Tages seines Abschlusses am 24. Okt. 1648 unter Mitwirkung der Prof. Dr. A. Pieper, Dr. E. Spannagel und des Oberlehrers F. Runge herausgeg. von Archivrat Dr. F. Philippi. Münster 1898 bei Theissing. Kleinfolio, reich illustriert.

Dass bei einer würdigen Festschrift über den westfälischen Frieden neben den politischen Urkunden auch die künstlerischen die gebührende Beachtung finden mussten, war eine naheliegende Forderung, der die Herausgeber, insbesondere Prof. Dr. Pieper, in höchst dankenswerter Weise entsprochen haben. Indem wir die rein historischen Abschnitte hier übergehen, möchten wir nur kurz auf den Inhalt der übrigen, für die Kunstgeschichte wertvollen Kapitel hinweisen. Zu dem Artikel: die Städte des Friedens sind gute Reproduktion der seltenen Stadtpläne von Münster vom Jahre 1636, gestochen von Evert Alerdink, und von Osnabrück vom Jahre 1633 in Originalgrösse beigegeben, und eine besonders liebevolle Behandlung in Wort und Bild haben die beiden in allem Reiz ihrer ursprünglichen Renaissanceeinrichtung wohlerhaltenen Friedenssäle in beiden Städten erfahren. In dem Abschnitte: Leben und Treiben in Münster am Friedenskongress interessiert besonders die authentische Schilderung der durch den plötzlichen Zuzug einer so illustren und absichtlich prunkvoll auftretenden Versammlung fremder Gäste geschaffenen eigenartigen Verhältnisse. Natürlich wurde der Mangel an geeigneten Wohnungen schmerzlich empfunden, aber die Not machte erfinderisch und die an sich wenig komfortable Einrichtung des westfälischen Hauses mit der Tenne in der Mitte und den Ställen zu den Seiten wurde durch Einbauten und reichliche Verwendung von Teppichen wohnlich, ja luxuriös gemacht. Wahrhaft fürstlich ausgestattet war die Residenz des Bischofs von Osnabrück, wovon uns das pag. 138 u. 139 mitgeteilte Inventar eine Vorstellung giebt. Das in diesem Inventar erwähnte Ecce homo von A. Dürer auf Kupfer gemalt in Birnbaumrahmen dürfte aber gerade dieses Malgrundes wegen nur eine Kopie gewesen sein. In dem Abschnitt: die Maler des westfälischen Friedenskongresses wird dann ausführlich auf die Thätigkeit der drei Niederländischen Maler Janbaptist Floris (de Vriendt), Anselm van Hulle und Gerh. Terborch eingegangen. Seite 184 wird die Quittung des Jan Floris über 340 Th. für die 34 jetzt in der Münsterschen Ratskammer aufgehängten Gesandtenporträts mitgeteilt und der Nachweis versucht, dass die beiden übrigen Porträts nicht von Terborch, sondern von W. van Hulle herrühren. Das berühmte Porträtswerk in Kupferstichen, das van Hulle 1648 zum erstenmale

herausgab, findet pag. 186—190 eingehende Besprechung, die treffliche Reproduktionen begleiten, und das Schicksal der Platten wird verfolgt bis zur letzten Ausgabe, Amsterdam 1717. Zum Schluss bringt der Verfasser das Beste, die Besprechung und Abbildung zweier Meisterwerke Terborch's, des berühmten Friedensbildes in der Nationalgalerie zu London und des erst 1895 durch Vermächtnis aus dem Besitze Wilh. Hüffer's in Rom an die Stadt Münster gelangten Breitbildes mit dem Einzug des holländischen Gesandten Adrian Pauw. Dieses Bild nimmt hinsichtlich seiner Grösse eine Sonderstellung unter den Werken Terborch's ein und lehrt uns den Meister des feinen Interieur und des Porträt auch als ganz vortrefflichen Landschafter schätzen. Wer sich in den künstlerischen Gehalt dieser beiden Bilder vertieft, wird des Meisters eigenhändige Arbeit nicht in dem andern, ebenfalls aus W. Hüffer's Besitz nach Münster gekommenen Friedensbilde wiedererkennen. Was gut an diesem Bilde ist (vergl. Abb. auf Tafel 9 an Seite 197) geht auf Terborch's Original zurück, wo die Wiederholung abweicht, ist sie befangen und entbehrt der Verständlichkeit und der Charme, die Terborch nie vermissen lässt. Das Christusbild links in seinen schlanken Proportionen und die eigentlich abgeschmackte Einfügung des Sarkophags und Sonstiges erinnern sehr stark an Terborch's eifrigsten Schüler Kaspar Netscher. Als eine Probe gleichzeitiger deutscher Kunstfertigkeit sind am Ende des Buches eine Anzahl der verhältnismässig besten Friedensdenkmünzen abgebildet, aber sie dokumentieren nur den im Vergleich zu den fremden Kunstleistungen ausserordentlichen Niedergang der deutschen Kunst in jener Unglückszeit. Von einer Reproduktion der besten Friedensflugblätter haben die Verfasser abgesehen, aber wenigstens das Kopfbild des originellen Blattes mit dem »Freud- und Friedenbringenden Postreuter« in Goldschraffierung auf dem Einbande dieses so inhaltsreichen Buches wiedergegeben. *B.*

WETTBEWERBE

Weimar. Bei der auf Veranlassung des Grossherzogs veranstalteten *Landschaften-Konkurrenz* für Schüler der Grossherzoglichen Kunstschule wurden folgende Preise verteilt: C. Lambrecht und A. Olbricht je M. 200.—; P. Drewing M. 150.—; C. A. Brendel und C. Heddersen je M. 125.

Paris. Die Erbin der verstorbenen Tiermalerin Rosa Bonheur, Fräulein Klumpke, hat der Société des artistes français 50000 Fr. vermacht zur Stiftung eines *Rosa Bonheur-Preises,* der alljährlich durch die Jury des Salon dem bedeutendsten Werke eines französischen oder ausländischen Künstlers oder einer Künstlerin zugesprochen werden soll. -u-

DENKMÄLER

Bromberg. Dem Verfasser des Aufrufs »An mein Volk«, *Theodor von Hippel,* soll auf seinem Grabe ein *Denkmal* errichtet werden, zu dem bereits 3000 M. aus freiwilligen Beiträgen vorhanden sind. -u-

Berlin. Das Hilfsmodell für das *Kaiser Friedrich-Denkmal* ist von dem mit der Ausführung beauftragten Künstler Professor Rudolf Maison in München vollendet und von der Kaiserin Friedrich genehmigt worden. Der Künstler hat jetzt mit der Herstellung des lebensgrossen Modells der Reiterstatue begonnen, das später auf mechanischem Wege in das bestimmte Kolossalformat übertragen wird. -u-

Düsseldorf. Dem im Jahre 1897 hier verstorbenen Professor *Rudolf Jordan* soll auf Helgoland, das ihm zahlreiche Motive für seine Malereien geboten hat, ein *Denkmal* errichtet werden. Die Kosten werden auf etwa 10000 M. veranschlagt. Beiträge nimmt der Schatzmeister des Komitees, P. Denker auf Helgoland, entgegen. -u-

Berlin. Zu Beiträgen für ein *Denkmal für Theodor Fontane* erlässt ein zu diesem Zwecke gebildeter Denkmalausschuss unterm 25. Dezember 1899 einen Aufruf. Das Denkmal soll dem Dichter in seiner Vaterstadt Neu-Ruppin, wo er vor 80 Jahren das Licht der Welt erblickte, errichtet werden. -u-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Zürich. Die *Wanderausstellung des schweizerischen Kunstvereins* wird im Jahre 1900 in den Städten Winterthur, Solothurn, Basel, St. Gallen und Konstanz abgehalten. -u-

Rom. Das Komitee für die Festlichkeiten während des kommenden Jubeljahres, oder heiligen Jahres, wird eine *Ausstellung der christlichen Kunst* alter und neuer Zeit veranstalten. -u-

Petersburg. Die bevorstehende *Ausstellung deutscher Kunst in Russland* werden der Lokalverein München I (»Münchener Künstlergenossenschaft«) und Lokalverein München II (Secession) mit etwa 100 Gemälden und einer Anzahl von Plastiken beschicken. Bei der Jurywahl der »Genossenschaft« traf das Loos folgende Herren: Sektion Malerei: Professor Wilhelm Ritter von Diez, Professor August Fink, Professor August Holmberg, Professor Ludwig Ritter von Löfftz, Adolf Lüben, Professor Hans Petersen, Philipp Röth, Professor Karl Seiler, Professor Ludwig Willroider. — Sektion Bildhauerei: Professor Thomas Dennerlein, Alois Stehle, Professor Heinrich Waderé. — Sektion Graphik: Georg Hensinger, Joseph Michael Holzapfel, Wilhelm Rohr. -u-

Berlin. Auf der Pariser Weltausstellung wird die Berliner Kunst nach der »K. H.« in folgender Weise vertreten sein: I. Ölgemäde: 1) Karl Becker, Lachende Erben. 2) E. Bracht, Ziehende Wolken. 3) L. Dettmann, Das Abendmahl. 4) Paul Flickel, An der Stadtmauer. 5) O. Frenzel, Kühe am Wasser. 6) V. Freudemann, Treibhaus. 7) R. Friese, Auf Leben und Tod. 8) Graf Harrach, Doppelporträt. 9) Ernst Henseler, Porträt von Hoffmann-Fallersleben. 10) Hans Herrmann, Alte holländische Stadt. 11) Albert Hertel, Stillleben. 12) A. Kampf, Abschied. 13) K. Kiesel, Damenbildnis. 14) L. Knaus, Im Judenviertel. 15) Georg Koch, Besuch im Gestüt. 16) Max Koner, Bildnis S. M. des Kaisers. 17) W. Leistikow, Kiefernwald. 18) R. Lepsius, Porträt von Ernst Curtius. 19) Max Liebermann, Frau mit Ziegen. 20) K. Ludwig, Judenkirchhof im schwäbischen Jura. 21) Paul Meyerheim, Menagerie. 22) K. Röchling: Erstürmung des Kirchhofes von Leuthen. 23) K. Saltzmann, Walfischfang. 24) H. Scheurenberg, Maria begegnet einem Hirtenknaben. 25) F. Skarbina, Allerseelentag. 26) Hugo Vogel, Doppelporträt. II. Aquarelle: 27) Rud. Dammeier, Schwarzfärberei. 28) Max Fritz, Strasse in einer kleinen Stadt. 29) Jul. Jacob, Alt-Berlin. 30) Hans Looschen, Wirtshaus im Walde. 31) Ad. v. Menzel, Im Eisenbahncoupé. Feinbäckerei in Kissingen. Im Atelier (Bleistiftzeichnung). Vor dem Monument (do.). III. Graphik, 32) H. Eilers, Hl. Cäcilie (nach Rubens). 33) Hans Fechner. Originalsteinzeichnungen. 34) L. Jacoby, Hochzeit Alexanders und der Roxane (nach Sodoma). 34) A. Köpping, Prediger Ansloo (nach Rembrandt). 36) Alb. Krüger, Stich nach van Eyck. 37) Hans Meyer, Der Krieg (nach Gesellschap). 38) Otto Reim, Gastmahl des Plato (nach Feuerbach), 39) F. v. Schennis, Römische Allegorie. 40) H. Struck,

Bonsoir, Messieurs« (nach Ad. Menzel). 41) Verein für Original-Radirungen, 1 Mappe. §

Berlin. Im grossen Lichthof des neuen *Pergamon-Museums* soll bekanntlich das gewaltige Relief der Gigantomachie in senkrechter Stellung, also der ursprünglichen ähnlich, angeordnet, sowie eine teilweise Rekonstruktion der gesamten Altaranlage von Pergamon versucht werden. Die einzelnen Teile und Teilchen des herrlichen Frieses werden augenblicklich durch eine Art Gussmörtel, dessen Aussehen dem halbverwitterten Marmors einigermassen gleicht, fest mit einander verbunden, sodass man nach der Aufstellung endlich ein zusammenhängendes Bild des Werkes gewinnen wird. *P. W.*

Berlin. Unter den Neuerwerbungen der Nationalgalerie aus dem Jahre 1899, die z. Zt. im 2. Corneliussaale der Nationalgalerie ausgestellt sind, verdienen besonders genannt zu werden: »Die Potsdamer Bahn« von Ad. Menzel, aus dem Jahre 1847, »Die Schusterwerkstatt« von Max Liebermann, Trübner's »Auf dem Kanapee« und Leibl's »Wildschützen«. §

Berlin. Bei *Cassirer* hat der Pariser Bildhauer *Carabin* eine grössere Anzahl zierlicher Figürchen ausgestellt, die man als sehr interessante Werke der Kleinplastik bezeichnen kann. Sie sind keck und frisch komponiert und modelliert und zeigen eine echt pariserische Anmut in der Bewegung. Gegen die übrigen Darbietungen der Ausstellung treten sie allerdings etwas in den Hintergrund, denn diese Darbietungen sind zum grossen Teil höchst bedeutend. Da ist zunächst *Max Liebermann* mit einigen älteren und jüngeren Werken vertreten. Sein »Mann in den Dünen« fesselt immer von neuem. Es ist merkwürdig, dass die riesigen Dimensionen dieses Bildes trotz des überaus einfachen Vorwurfes so wenig störend wirken, dass sie kaum auffallen, und diese Thatsache ist der beste Beweis für den grossen Zug, der das Werk auszeichnet. Aber man kann sich doch der Erkenntnis nicht verschliessen, dass dieses Bild ein Künstler gemalt hat, der zwar überaus scharf beobachtet, der aber trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, am Äusserlichen haften geblieben ist, das Innerliche nicht voll zu empfinden, nicht ganz wiederzugeben verstanden hat. Den gleichen Eindruck erweckt das andere grosse Bild des Meisters, das schon bekannte »Sonntagnachmittag in Laren«. Der Künstler soll dieses Bild, da ihm die erste Ausführung nicht genügte, zum zweiten Male gemalt haben, aber die Änderungen sind jedenfalls äusserst geringfügig. Hier hat Liebermann aufs neue sein Lieblingsproblem, das Spiel der durch das Laubwerk fallenden Sonnenstrahlen, glänzend gelöst, wie auch die in fröhlichem Geplauder einherkommenden halberwachsenen Waisenmädchen von höchster Lebendigkeit sind. — In seinen Skizzen bewährt der Maler seine vielgerühmte Kühnheit, seine schnelle Auffassung des Grossen und Bedeutenden, soweit die Farbe in Betracht kommt. Aber fast zu kühn erscheint er hier zuweilen, fast zu sehr scheint er das Gegenständliche dessen, was er flüchtig festhalten will, als Nebensache anzusehen. Man hat da die Empfindung eines Selbstbewusstseins, das etwas zu weit geht. — Als ein Schüler Liebermann's erscheint *M. Landenberger*, ganz besonders in seinen »Badenden Knaben«. Nicht nur durch das Motiv, sondern mehr noch durch die Behandlung der Luft und des Lichtes, sowie vor allem durch die Art der Darstellung der nackten Körper erinnert dies Bild an ein ähnliches von der Hand jenes Meisters. — *Albert Keller* stellt ein Intérieur aus, das alle Vorzüge aufweist, die wir an seinen eleganten und doch kräftigen Salonbildern so oft schon bewundern konnten. Er zeigt sich auch hier als der fein beobachtende, vornehme, durch und durch malerisch empfindende Maler des »Souper«. — Als ein Kraftmensch erscheint gegen ihn *Ludwig Herterich*, dessen »Ziege« allerdings allzusehr aus Farbenflecken besteht, als dass man viel Rühmens von ihr machen könnte, wenn man sich nicht an der Keckheit, mit der diese Skizze hingestrichen ist, freuen würde. Aber grossartig ist des Malers »Ulrich von Hutten«. Das ist einmal ein Porträt des dichtenden Ritters, das ihn so darstellt, wie er als Kind seiner rauhen Zeit wohl gewesen sein mag. Abgestreift ist die romantische Politur, die dieser derben Rittergestalt in verweichlichten Zeitläuften aufgetragen worden ist, abgestreift hat der Maler sogar die Züge, die uns zeitgenössische Bilder überliefert haben, wenigstens die äusserlichen. Dafür aber sind die inneren desto besser getroffen — ein Mann steht vor uns, ein Rufer im Streit, fest, kraftstrotzend, bereit zu Kampf und Tod, ein Ritter in des Wortes verwegenster Bedeutung, so echt, wie Goethe's Götz. Und dann wie meisterhaft ist dieser funkelnde, buntfarbig leuchtende Harnisch gemalt, mit wie dreisten, kräftigen Strichen ist er auf diesem Bilde — möchte man sagen — zusammengeschmiedet! Allerdings muss man den nötigen Abstand nehmen, um einen ruhigen Eindruck zu gewinnen. Unter diese Gestalt hätte der Maler mit gutem Recht den Wahlspruch seines Helden setzen können: »Ich hab's gewagt!« — *Hugo von Habermann* hat seit langem einen gewissen Stich ins Blasierte, etwas »fin de siècle«-haftes gezeigt, und er thut es auch in verschiedenen seiner hier ausgestellten Bilder. Gleichzeitig aber offenbart er auch seine oft bewährte — manchmal freilich allzu virtuosenhafte — Virtuosität in Zeichnung und Farbe, in der Darstellung menschlicher Leidenschaften, die er aufs Schlagendste wiederzuspiegeln weiss. — Man sehe nur seine »Tochter des Herodias«, ein Bild, das man ein Meisterstück der Charakteristik nennen kann, das aber trotzdem etwas Sonderbares, etwas Gesuchtes hat. *P. W*

Berlin. Ausser Fritz Mackensen's grossem Bilde »*Die Scholle*« ist zur Zeit noch ein Kunsterzeugnis in Berlin zu sehen, das den gleichen Titel führt, und zwar bei *Gurlitt.* Es handelt sich um eine Vereinigung von jungen Münchener Künstlern, die unter diesem Gesamtnamen in die Öffentlichkeit tritt. Während aber jenes machtvolle Gemälde den so oft missbräuchlich erwähnten »Erdgeruch« in höchstem Masse atmet, während es durchaus gerechtfertigt gewesen wäre, wenn die Worpsweder, deren Name übrigens viel schöner und bezeichnender klingt, ihre ganze Gemeinschaft »Die Scholle« getauft hätten, sucht man für diese Bezeichnung hier bei den Münchenern, die zum grossen Teil recht vorteilhaft aus der »Jugend« bekannt sind, vergebens irgend einen stichhaltigen Grund. Etwas der Scholle Entstammendes, allen Gemeinsames, ist nicht zu entdecken. Einigen haftet obendrein etwas Gegenteiliges, nämlich etwas recht Gesuchtes, gewollt Originales, ja Raffiniertes an, das allenfalls bei Plakaten eine gute Wirkung machen kann, bei einem »Bilde« aber wie eine Art von Fopperei oder auch wie eine Zumutung unangenehm berührt. — *Walther Georgi's* Bildnis des Herrn »O. F.« beispielsweise, und nicht weniger sein »Abend im Mai« gehört hierher, und es gilt auch von *Wilhelm Voigt's* »Feierabend« und *Adolf Münzer's* allzu geschmierten »Sommerwolken« und »Herbsttag«. Seine »Wolkenstudie« zeigt, was er kann, auch sein »Faustgedanke«, obgleich allerdings dieses Bild, ebenso wie *Walther Püttner's* »Ballade« den Eindruck macht, als ob einer, der recht gut gehen gelernt hat, nun gleich auch fliegen zu können vermeinte. Zumal bei jenem ersten Bilde ist der »Faust«, wenn auch, was ja kein Fehler wäre, abweichend von der herkömmlichen Auffassung, vorhanden, und als Requisit fehlt ihm nicht ein hinter ihm stehender, übrigens gut gemalter weiblicher »Akt« — aber wo bleibt der »Gedanke«? Man muss jedenfalls etwas nach ihm suchen. Das gleiche gilt in erhöhtem

Masse von *Püttner's* »Ballade«, die aber dafür ganz farbig wirkt. Sein Tannenwald dagegen, wie trefflich auch gemalt, ist etwas schwer in den Tönen, und so ist es auch mit *Gustav Bechler's* »Aus Tirol« und »Schwäbisches Dorf«. *Josef Berchtold* bringt ein langweiliges »Stilles Haus«, *Wilhelm Voigt* ausser der genannten Arbeit eine erfreulichere »Obstgarten«, wie auch *Walther Georgi's* »Mittagsstunde« gut, ja sehr gut zu nennen ist. *Adolf Höfer* zeigt ein leidliches »Bildnis«. Die besten Stücke sind *Fritz Rhein's* Porträts, die sehr frisch und zugleich malerisch, weich und fein wirken, und *Fritz Erler's* »Guitarrera« und seine »Dame in Schwarz«, ganz besonders aber sein »Bildnis des Geh. Medizinalrat Neisser«. — Alles in allem hat man den Eindruck, dass den Künstlern ein tüchtiges Talent eigen, nur sollten sie von ihm allein sich leiten lassen. Sie würden viel mehr *sein,* wenn sie weniger *scheinen* wollten. — Bei *Keller & Reimer* gab es eine sehr interessante Sonderausstellung unseres liebenswürdigen *Franz Skarbina,* die besonders seine staunenswerte Vielseitigkeit auf's neue glänzend zur Erscheinung brachte. Diese Vielseitigkeit ist um so bewundernswerter, als es nicht wahr ist, was wohl hin und wieder von dem trefflichen Künstler gesagt wurde, dass sie, wie so oft, auch bei ihm mit Mangel an Tiefe gepaart erscheint. Seine »Mondnacht«, die schon vor einigen Jahren in der grossen Berliner Kunstausstellung erschien, fesselt immer von neuem durch die feine, zartempfundene Stimmung, die dem prächtigen Werke eigen — und nicht minder sein »Altes Stadtthor«, das eine Perle genannt zu werden verdient. Der »Weihnachtsbaum« erschien etwas kalt, als wäre das schwierige Problem, seinen eigentümlichen Zauber wiederzugeben, nicht ganz überwunden, aber wie viel Schönes und Wohlgelungenes entschädigte unter den zahlreichen Oelgemälden, Pastellen und Aquarellen, die der Meister hier zusammengestellt hatte, für diese und andere kleine Mängel. Immer wieder freut man sich an diesen mit souveräner Künstlerschaft hingeworfenen Strassenbildern, die der Maler so besonders liebt, wie »Regenwetter« oder »Weihnachtsmarkt«, »Strassenleben in Berlin« oder »Aus meinem Fenster«. — Skarbina hat viel gesehen und geschildert, weil er zu sehen versteht, und er erscheint immer vornehm im allerbesten Sinn; dieser Maler hat etwas weltmännisches, wenn man so sagen soll. — Ausser ihm fiel noch *Hans Herrmann* mit seinem »Fischmarkt« und »Blumenmarkt in Amsterdam« ganz besonders auf, während *Otto Held's* märkische Landschaften trotz einer tüchtigen Fertigkeit, die sie offenbaren, etwas oberflächlich und eintönig erscheinen. — Des Bildhauers *Ernst Seeger* grosse Sonderausstellung bot viel Sehenswertes. Er ist schon durch seine »Jugend« und einiges andere von den letzten grossen Ausstellungen recht vorteilhaft bekannt, wenn wir von seinem »Verschleierten Bild zu Sais« absehen, das vor zwei oder drei Jahren ausgestellt war und durch Sensationslust und Derbheit der Komposition abstossend wirkte. Von seinen hier vorhandenen zahlreichen Werken hebe ich besonders hervor seine »Natur«, seine »Erschaffung der Eva«, und mehr als alles eine kleine kunstgewerbliche Arbeit in Goldbronze »Toilettenspiegel«. Der Spiegel ist als Wasserspiegel gedacht, in dem eine stehende, anmutige, nackte Frauengestalt, die als Handhabe dient, ihre Schönheit betrachtet. *F. W.*

VEREINE

Stuttgart. Der Rechenschaftsbericht des *Württembergischen Kunstvereins* über die letzte Verwaltungsperiode zeigt einen erfreulichen Fortschritt in der Entwicklung. Privatverkäufe wurden im Werte von 34745 M. vermittelt; die Ankäufe von Kunstwerken für Lotteriezwecke betrugen 18188 M. -u-

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung sprach Herr Dr. *Georg Gronau* über *Tizian's Jugendentwicklung.* Trotz der Geltung, die den Crowe und Cavalcaselle'schen Resultaten auch nach den jüngsten Urkundenfunden in österreichischen Staatsarchiven noch immer gebührt, scheint doch die von ihnen vertretene Anschauung von des Meisters Frühzeit, wonach z. B. die himmlische und irdische Liebe bereits 1502 oder 1503 entstanden sein soll, und eins der sichersten Werke wie die Taufe Christi im Capitol dem Paris Bordone zugeschrieben wird, nicht mehr haltbar. So reich die Quellen für das übrige Leben Tizian's an festen Daten sind, so dunkel ist immer noch seine frühe Zeit geblieben. Erst 1511 — etwa 1476/77 ist er geboren — giebt es ein Dokument; darin wird seine Thätigkeit in Padua verbürgt. Dolce im Aretino lässt ihn neun- oder zehnjährig nach Venedig kommen, wo er, nach vorübergehendem Aufenthalt in der Werkstatt eines der Zuccati unter den Einfluss der beiden Bellini und endlich den Giorgiones kommt. Von seinem ersten Meister ist nichts bekannt; der Einfluss des Giovanni Bellini äussert sich nur ganz allgemein in jenem nicht einmal sichern Christus der Scuola di S. Rocco, und an Gentile's Kunst erinnert nur die Art, wie in dem Antwerpener Bild des Jacopo Pesaro mit Alexander VI. vor Petrus der Kopf des Papstes sich von der Landschaft hebt. Aber schon dieser Hintergrund, auch der Atlasglanz der eckigfaltigen Draperien weist auf den tiefen Eindruck, den Giorgione's Kunst ihm hinterliess. Ist dieses Werk, ein Votivbild des Pesaro, der in der Schlacht bei Sta. Maura die päpstlichen Galeeren führte, etwa 1502 gemalt, so gehört derselben Zeit die Zigeunermadonna in Wien an. Auch sie, obwohl nur Bellini's Madonnenkomposition freier angeordnet, zeigt in der von einzelnen Figuren belebten Landschaft ein deutliches Zeugnis für Giorgiones Einfluss. Das Altarbild in der Salute mit den Helfern gegen die Pest ist wohl schon 1504 bei einer vorübergehenden Epidemie, nicht erst bei der grossen des Jahres 1511 entstanden und das Modell zum hl. Rochus diente auch zum St. Georg in der Madonna mit der hl. Brigitte im Prado. Beide Bilder gehören sonach derselben Zeit an. In ihrer Nähe steht eine Gruppe von mehreren Halbfigurenbildern: die Kirschenmadonna, die Sta. Conversazione in Dresden und die Madonna mit dem hl. Antonius in den Uffizien. Auch die Komposition des Wiener Bildes geht trotz aller Freiheit wieder auf Bellini zurück; das Motiv des herbeieilenden Johannesknaben wird für die damalige venezianische Kunst auch noch durch Dürer's Madonna mit dem Zeisig bestätigt. Für den Wettstreit mit Dürer bei der Entstehung des Zinsgroschens darf die fleissige Ausführung nichts beweisen; das Bild entstammt erst Tizian's Beziehungen zu Ferrara 1514—1516; auch ist in allen Bildern dieser Periode seine Technik überaus sorgfältig. Der Ariost in Cobham Hall, das Frauenporträt der Sammlung Crespi, ein schwarz gekleideter Mann im Louvre, das Konzert entstanden in dieser Zeit. Beglaubigt von 1508 sind die verlorenen Fresken am Fondaco dei Tedeschi und bald danach das Bild in S. Ermagora e Fortunato. 1508 soll er nach Vasari den Triumph des Glaubens gezeichnet haben. 1511 sind die Paduaner Fresken beglaubigt, wahrscheinlich arbeitetete er dort während der grossen Pest. Nach Giorgiones Tod und Sebastianos Weggang von Venedig steht neben Tizian nur noch Palma, dessen Einfluss sich besonders in der Londoner Familie mit dem Hirten verrät. Einige unvollendet gebliebene Bilder Giorgiones malt Tizian damals zu Ende: die Venus (Dresden) erhielt einen landschaftlichen Hintergrund, der im Londoner Noli me tangere genau, und im Gegensinn bei der himmlischen und irdischen Liebe

wiederkehrt. Ähnlich berühren sich die drei Lebensalter (Lord Ellesmere) und die Taufe Christi (Capitol) in der Verwendung der gleichen Modelle für den Hirten und den Täufer. Mit 35 Jahren malt Tizian diese Bilder, erst da hat er sich von allen fremden Einflüssen befreit. — Danach sprach Herr Dr. *Paul Kristeller* über *Donatellos Altarbau im Santo zu Padua*. In den von Gloria publizierten Urkunden wird der Altar als pala oder ancona bezeichnet, d. h. als Bild in architektonischem Rahmen mit Sockel hinter dem Altartisch. Darauf gestützt hat der Architekt Cordenons eine Rekonstruktion versucht, die vor der willkürlichen Zusammenfügung durch Camillo Boito den Vorzug der künstlerischen und organischen Anordnung aller Teile voraus hat. Vor allem ist das Kruzifix ausgeschieden, weil es fünf Jahre früher urkundlich begonnen ist. Die sieben Statuen, ausser der Madonna sechs Heilige sind für alle Ansichten gearbeitet, auch spricht die Erwähnung vieler Eisenteile, und die Verwendung von acht Säulen und Pfeilern und einer Kuppel (chua) für freistehenden Bau. Vier Säulen hätten danach in die Mitte die Kuppel, nach den Seiten gemeinsam mit je zwei Pfeilern gerades Gebälk zu tragen. Dazwischen ständen die Statuen. Die Basamente der tragenden Glieder teilen etwas vorspringend den Sockelstreifen; in den Intervallen fänden die grossen Reliefs mit den Wundern, an den Basamenten selbst besonders glücklich die musizierenden Putten ihren Platz. Um den davorliegenden Altartisch ordnen sich an drei Seiten, rechts und links von dem Relief des toten Christus die Evangelistensymbole. So erhält jedes Stück in diesem leider nur Entwurf gebliebenen Versuch, trotz mancher Fehler im einzelnen, doch die Verwendung und das ganze den künstlerischen Ernst, den man in dem jetzigen viereckigen mit Bildern bedeckten Altartisch vergeblich sucht.

VERMISCHTES

Berlin. Keller & Reiner veranstalten in diesem Jahre wieder, wie im vorigen, einen Cyklus von Vorträgen, und zwar soll diesmal in ihnen die Entwicklung der Malerei und Musik, des Theaters und der dekorativen Kunst geschildert werden. Der Preis der Eintrittskarte für die neun Abende (für einzelne werden keine abgegeben) beträgt 50 Mark. Unter anderen wird Oskar Bie über »Intime Musik« und Richard Muther über »Psychologie des Porträts« sprechen. -r-

Bamberg. Der *Abbruch des Prell'schen Hauses* in der Fuderstrasse ist von dem Staatsministerium, welches die ortspolizeilichen Vorschriften betreffend den Schutz und die Erhaltung historischer und architektonischer wertvoller Gebäude genehmigt hat, verboten worden. -u-

München. Das von Gabriel Seidel erbaute *Künstlerhaus* geht seiner Vollendung entgegen und soll im Februar d. J. durch ein glänzendes Fest eingeweiht werden. -u-

Für die Bearbeitung eines *Werkes über das Bauernhaus in Deutschland, Österreich-Ungarn und der Schweiz* haben sich seit längerer Zeit der Verband deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine und die Fachvereine der beiden Nachbarländer verbunden. Das Unternehmen bezweckt, durch gewissenhafte Aufnahme und architektonische Darstellung der wichtigsten und typischen Schöpfungen der bäuerlichen Baukunst eine lange empfundene Lücke in den der wissenschaftlichen Forschung zu Gebote stehenden Unterlagen auszufüllen. Zugleich soll es dafür Sorge tragen, dass das durch die Strömung der Gegenwart besonders gefährdete Bauernhaus späteren Zeiten wenigstens in Bild und Beschreibung erhalten wird. -u-

Berlin. In dem *Reichshaushaltsetat für 1900* finden sich für *wissenschaftliche Unternehmungen* folgende einmalige Ausgaben: für die Herausgabe eines Werkes über die Sixtinische Kapelle in Rom 10000 M., zur Erforschung und Aufdeckung des Limes Romanus 20000 M., zur Unterstützung für die Herausgabe von Veröffentlichungen auf dem Gebiete des Erziehungs- und Schulwesens 30000 M., zur Unterstützung für die Herausgabe eines Werkes über das Deutsche Bauernhaus an den Verband Deutscher Architekten und Ingenieure 15000 M. Als fortlaufende Unterstützungen: für das Germanische Museum in Nürnberg 70000 M., für die Monumenta Germaniae historica 62100 M., für das römisch-germanische Museum in Mainz 30000 M. Im Etat des Auswärtigen Amtes finden sich für die archäologischen Reichsanstalten zur Förderung der römisch-germanischen Altertumsforschungen in Deutschland 143200 M., zu den Kosten des orientalischen Seminars 62000 M., zur Förderung altertumswissenschaftlicher Arbeiten in Ägypten 10000 M., zur Förderung der auf die Erschliessung Centralafrikas und anderer Ländergebiete gerichteten wissenschaftlichen Bestrebungen 200000 M. -u-

Korn-Autotypie. Die seit einigen Jahren in Anwendung gekommenen Kreuzraster-Clichés und die direkte Übertragung mit dem Emailverfahren auf Messing und Kupfer haben dem Illustrationsbuchdruck einen ungeahnten Aufschwung gebracht, da mit diesen Clichés eine ungewöhnliche Weichheit und Ruhe des Tones bei grosser Tiefe erzielt wurde. Die Korn-Autotypie kommt dem Wunsche nach, den Linienraster zu vermeiden und den mit Buchdruck hergestellten Autotypieabdrücken mehr den Charakter von Stein- und Gravüreabdrücken zu geben. Nach vielen Versuchen wurde das durch das Korncliché erreicht. Dasselbe eignet sich besonders zu Reproduktionen von Bildern und Zeichnungen, die nur durch den Ton wirken. Die zur Herstellung der Kornnegative notwendige Vorschaltplatte ist durch einen besonderen Vorgang auf Glas (englische Erfindung) erzeugt; es kann nach Wunsch ein feineres oder groberes Korn erzielt werden, und zwar ebenso schnell und verlässlich wie durch die Glasraster. -u-

ANFRAGE

Könnte wohl einer unserer Leser uns mitteilen, wann und wo folgende Künstler (Maler) geboren, sowie wann dieselben gestorben sind:

1. *Sales*, G. (oder Karl?) von, Porträtmaler (lebte gegen 1830), (malte u. A. »Karoline Augusta, Kaiserin von Österreich«).
2. *Jansen*, Eduard, geboren 1820 in Hildburghausen.
3. *Schmitt*, Franz, (geb. 1817 in Cusel?), malte »Fruchtstücke,« lebte 1844 in München.
4. *Gottfried*, Heinr., malte u. A. »Die Franziskanerkirche in München um 1800«.
5. *Degeller* (od. Degler,) U., Landschafter. Soll in den 1830er Jahren in München gelebt haben.
6. *Sarazin de Pierrefonds*, Louise Jos. malte u. A. »Im Walde von Compiègne).
7. *Fioroni* (od. Fiorini), Luigi, geb. 1795 in Rom, malte u. A. »In einer röm. Osteria«.

Auch für die kleinste Mitteilung, die uns zur Ermittelung obiger Daten führen könnte, wären wir sehr dankbar.

BERICHTIGUNG

Der Verfasser des ersten Aufsatzes in Nr. 11 der Kunstchronik »Über zwei Gemälde im Stadtschloss bezw. auf der Feste Coburg« ist Herr Prof. *Lehfeldt* in Berlin.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899 1900. Nr. 13. 25. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EDUARD VON STEINLE'S BRIEFWECHSEL MIT SEINEN FREUNDEN

Ein Beitrag zur Charakteristik Steinle's

von VEIT VALENTIN

(Schluss.)

Am 24. August 1837 schreibt Steinle von Wien aus, wo er damals noch ohne jede grössere Bethätigung seiner Kunst lebte, es gehöre zu einem seiner »ersten und gewiss auch angenehmsten Geschäfte« sich mit dem Auftraggeber über die Ausschmückung der Kapelle zu besprechen. Er wünscht, den Ideen Bethmann-Hollwegs, die wie er »aus dem Baue der Kapelle selber entnehmen muss, echter Kunst gewiss nicht entgegenlaufen, zu begegnen« (I, 349). Bethmann-Hollweg erwidert, dass er mit der Ausschmückung der Kapelle nur einem mit seiner ganzen Entwicklung verwachsenen Kunsttrieb folge, und betont, dass ihn zu dem Künstler »nur verwandte Geistesrichtung« geführt habe (S. 352). Steinle schreibt (26. Okt. 1837: S. 355) hierauf, nachdem sie im ganzen über die Idee einig seien, käme es nun noch darauf an, dies auch im einzelnen zu werden, »worüber ich aber um so unbesorgter bin, als ich wohl aus Ihren gütigen Zeilen erkennen konnte, mit welcher Liebe, mit welchem Eingehen auf die rechte Weise, in der ein solches Werk gefördert werden soll, Ew. Hochwohlgeboren sich aussprechen. Ich gestehe es frei, es musste dies mich um so mehr freuen, als ich glaube, dass jeder Künstler in unsern Tagen, wenn ihm solches begegnet, von Glück sagen kann.« Bis zum Eingehen einer Antwort will er »recht con amore zu den Plänen selber Hand ans Werk legen« (S. 357). Dieses »con amore« erläutert recht eigenartig der Herzenserguss an Clemens Brentano am 14. Jan. 1838 (II, S. 13): »In diesen Tagen sende ich an Hollweg die Pläne und Überschläge — wobei ich wohl sagen kann: »D' Suppen treibt mi her« —, indessen sind es geistliche Gegenstände mit einer katholischen Auffassung, an der er sich, wenn er Lust hat, alle Zähne ausbeissen mag, herunterbeissen soll er mir nichts. Die Bilder mögen ihm sagen, wie es not thäte, den Kölner Erzbischof hinkommen zu lassen und die Kapelle völlig sauber zu machen. Dass es mir dort wohl werden könnte, daran habe ich nie gedacht«. Diese Versicherung hat Steinle nicht gehindert, auf die Wünsche des Bestellers doch kluger Weise zum Teil einzugehen, wie auf die Wahl des die Gesetzestafeln zerschlagenden Moses als Symbol für den Hunger und den Durst nach Gerechtigkeit. Dabei ist aber Bethmann-Hollweg der Überzeugung, »dass der Künstler in der Auffassung des Gegenstandes innerlich frei und poetisch« bei der Erfindung gewesen sei — von der hier vorausgesetzten innerlichen Freiheit ist allerdings bei Steinle nichts zu finden. Aber der Besitzer Rheinecks fühlt von der Notwendigkeit, den Kölner Erzbischof seine Kapelle vom Protestantismus »säubern« zu lassen, nichts heraus: er sieht nur Entwürfe, die seine »Erwartung von künstlerischer, von poetischer Leistung« weit übertreffen. In seinem Entzücken ruft er aus: »Lieber, teurer Mann, dabei hat Ihnen eine höhere Macht sichtlich beigestanden«. Er lässt diese Begeisterung dadurch praktisch werden, dass er freiwillig an Stelle des geforderten Honorars von 7740 Gulden den Betrag von 6000 Reichsthalern (ungefähr 8756 Gulden) setzt. Diese Liberalität schützt ihn nicht vor einer Anmerkung des Herausgebers, auf dem Briefe Steinle's an Bethmann mit des Künstlers Berechnung finde sich zuerst die Summe von 9000 Thalern in Gulden umgerechnet, »so dass anzunehmen ist, B. habe sich selbst auf eine Ausgabe von 9000 Reichsthalern vorbereitet gehabt«. Diese Schlussfolgerung steht auf sehr schwachen Füssen: wäre sie aber auch richtig, so wird dadurch die Noblesse des Bestellers in keiner Weise beeinträchtigt, und sie hätte ihn vor dem in dieser Bemerkung unausgesprochen enthaltenen Vorwurf sichern müssen, als habe er trotz der Erhöhung des Honorars um 1000 Gulden, den siebenten Teil des Geforderten, das wirklich Entsprechende nicht geleistet, wie er es doch hätte thun müssen. Steinle hat selbst keineswegs so gedacht: er nimmt am 15. Februar 1838 (S. 364) die »grossmütige Erhöhung des Honorars dankbar« an. Er kann aber auch die grosse Freude

nicht verhehlen, die »mich durchströmte, als ich in Ihren Zeilen erkannte, dass sich der Ausführung selber kein Hindernis mehr in den Weg legt . . . . ich gestehe es frei, dass ich die Zeit, in der ich werde Hand anlegen können, nur mit Ungeduld erwarte«. Das hindert ihn nicht, tags darauf, am 16. Februar 1838 (S. 407 f.), sich recht eigentümlich zu trösten. Er schreibt an den Konvertiten Schlosser, den Besitzer des Stiftes Neuburg, nachdem er berichtet hat, die Angelegenheit sei auf ehrenvolle und erfreuliche Weise zu stande gekommen, „wie ich es mir nur immer wünschen konnte«: »die unangenehme und fatale Seite der Sache erkennen Ew. Hochwohlgeboren so gut wie ich. — Indessen kann ich nicht leugnen, dass ich mich nun in der Aussicht solcher Beschäftigung wie neu belebt fühle, und mit um so mehr Mut und Freude Hand anlege, als das Ganze an und für sich die Ehre Gottes bezweckt und dabei die Hoffnung, dass einmal Katholiken vor diesen Bildern den Herrn preisen, nicht untergehen darf«. Ohne Ahnung von solcher ihn heimlich umspinnenden Gesinnung nimmt Bethmann-Hollweg die Entwürfe mit nach Berlin und zeigt sie, für die Förderung Steinle's bedacht, dem kunstsinnigen Kronprinzen, der sich »sehr erfreut und beifällig« darüber äussert. Das schreibt jedoch nicht er an Steinle, um sich seines Thuns zu rühmen, sondern eben Schlosser selbst, der hinzufügt: »Seiner Liebe zu Ihnen wegen gönne ich ihm, dass Sie diese Arbeit für ihn übernommen haben, wie er denn überhaupt ein sehr trefflicher, achtungswerter Mann ist« (S. 409/10). Ja, Bethmann-Hollweg ist so entzückt von dem Kunstwerk, dass er eben diese Entwürfe, trotzdem er die Ausführung besitzt, noch dazu kauft und zwar, wie er schreibt, »für einen von Ihnen demnächst zu bestimmenden Preis«. Andere fühlten indessen in der Mithereinziehung der Jungfrau Maria an einer Stelle, wo sie nicht hingehörte, allerdings etwas Katholisches heraus. Ferdinand Olivier schreibt an den Besteller (30. August 1838, S. 375) »dass die der Bergpredigt als zweites Hauptbild gegenüberstehende Darstellung durch die Art, wie die Jungfrau Maria darin figuriert, einen ziemlich katholischen Anstrich hat«. Dies beeinträchtigt jedoch Bethmann-Hollweg's Freude an der Sache durchaus nicht. Am 18. November 1838 (S. 382) erklärt er es für selbstverständlich, dass Steinle mit seinen Gehilfen seine Gäste auf dem Schlosse sein sollten, und in welcher Weise er die Gastfreundschaft ausgeübt hat, lehren Steinles Worte an ihn vom 31. Dezember 1838 (S. 384): »Ob schon ich mir den Aufenthalt auf Rheineck nie in anderer Weise als höchst angenehm und anmutig gedacht, so sind mir doch Ihre freundlichen Worte Ihres letzten Schreibens eine neue Bürgschaft dafür, und ich freue mich in der That darauf«. Der Herausgeber erzählt sodann über die Ausführung dieses gastlichen Aufenthaltes: »Steinle traf im März 1839 in Rheineck ein, während Bethmann in England weilte, und malte dort mit seinen Gehilfen Brentano und Suttner bis Ende September, im Bethmann'schen Familienkreise wie ein Verwandter aufgenommen« (S. 384/5). Unmittelbar nach diesem Aufenthalte enthüllt Steinle seine wahre Gesinnung dem Dr. Schlosser am 25. September: »Rheineck, der herrliche Punkt, das schöne Schloss, der Blick auf das herrliche Silberband, den Vater Rhein, abwärts bis zum Siebengebirge, aufwärts bis Andernach und in die Ebene von Koblenz, an den Seiten die lieblichsten Thäler, eine nicht unangenehme Gesellschaft, dies alles machte meinen Aufenthalt dort in einem weit glänzenderen Lichte erscheinen, als er es, ohne gegen alles Schöne und Gute, dass ich wirklich genossen habe, undankbar erscheinen zu wollen, wirklich war. Dies alles macht eben nichts aus, wenn eines fehlt, und so konnte mich denn freilich nur die Kirche und der brave Pfarrer in Niederbreisig, die ununterbrochene und alle Kräfte in Anspruch nehmende Beschäftigung der Freskomalerei und der Gedanke, dass Gott doch, und wenn auch in später Folge erst, das Werk nicht ohne alle Frucht und Segen lassen wird, aufrecht und bei nötigem Mute erhalten«. (S. 413/14). Im Jahre 1840 steigerte sich Bethmann-Hollweg's Gastfreundschaft: ausser Steinle lud er dessen Familie ein, den Sommer dort zuzubringen, und dankt ihm noch dafür, dass in seiner Abwesenheit Steinle »den Burgherrn« vertritt (S. 387), und versäumt auch nicht, ihm immer wieder seine Freude über das Werk auszusprechen. Aber der Wiederhall klingt recht verschieden! Am 22. September 1841 schreibt Steinle an Schlosser: »Es hat mich sehr erfreut, dass Hollweg letzthin mit einer Art Begeisterung über den Gesamteindruck der Kapelle, der nun mit dem Entfernen des Gerüstes hervorgetreten, schrieb — aber ach Gott, es knüpfen sich so ernste und traurige Betrachtungen an das Werk, dass die Freude keine ganze sein kann, und zu schwach ist wohl die Sprache von Bildern, wenn sie nicht von der Kirche geweiht und geheiligt in ihr eigentliches Verhältnis treten.« Eine solche Nebeneinanderstellung des öffentlichen und des geheimen Verhaltens Steinle's seinem in jeder Weise edelgesinnten und edelhandelnden Auftraggeber gegenüber macht einen recht unerfreulichen Eindruck. Und doch erscheint dabei Steinle kaum persönlich verantwortlich: er handelt unter vollster Zustimmung und als ob es ganz selbstverständlich wäre so, und daher nur als einzelnes Glied der starken, eroberungssüchtigen Kirche, die, einer grossen Spinne gleich, langsam, aber sicher ihre unsichtbaren Fäden zu einem immer festeren Netze zusammenzieht, in dem die unbefangenen und vertrauensvollen Seelen allmählich gefangen werden sollen. Es ist die Streitweise der Jesuiten, die Steinle daher auch im höchsten Grade liebt. Ein recht drastisches Beispiel für dies Verfahren der Kirche und den Beifall ihres getreuen Sohnes giebt Steinles Bericht vom 2. Jannar 1874 aus Frankfurt (II, S. 427): »Denken Sie, wie glücklich ich war, durch acht Monate hier einen verborgenen Jesuiten (P. de Doss) zu haben; es war mir merkwürdig zu sehen, wie sich um diesen Mann alles Gute ankrystallisierte, und welche Wirksamkeit er selbst in der Verkleidung besonders auf die Geistlichen ausübte —; leider hat ihn endlich P. Beckx nach Belgien beordert . . . Auf meiner

Rückreise aus Belgien besuchte ich in Exaeten in Holland die ausgewanderten Laacher Jesuiten und kann nicht sagen, wie wohlthätig mir der Aufenthalt bei diesem erklecklichen Stück des Reiches Gottes auf Erden war.

Man ist vielleicht geneigt, sich zu verwundern, dass ein Briefwechsel veröffentlicht wird, der so hinter die Kulissen blicken lässt und den Helden des Buches in einem wenig erfreulichen Lichte zeigt. Aber solche Verwunderung wäre verfehlt. Gerade solche Beziehungen verleihen dem Buche in den Kreisen, für die es berechnet ist, einen ganz besonderen Wert: es ist ein Erbauungsbuch für die echt römisch gefärbten Katholiken. Sie aber werden gerade da die vollste Zustimmung spenden und die höchste Freude fühlen, wo andere — anders fühlen. Viel erstaunlicher, aber mit dieser Thatsache sehr wohl zusammenstimmend, ist es, wie wenig aus dem Buche für die Erkenntnis des Künstlers als solchen und der Kunst gewonnen wird. Ganz selten begegnen Bemerkungen, die wirklich künstlerischen Charakter haben. Es geht dies soweit, dass der jedesmalige Korrespondent im Grunde gleichgiltig ist: in jedem Verkehr herrscht derselbe Ton, derselbe Gedankenkreis, so dass die nivellierende Kraft der römischen Kirche sich hier in glänzendster Weise bewährt. Nur Clemens Brentano verleugnet seine Originalität nicht: die übrigen katholischen Korrespondenten, selbst Reichensperger nicht ausgenommen, rechtfertigen es durchaus nicht, dass jeder Briefwechsel als ein besonderes Ganzes gegeben worden ist. Es ist dies auch nach anderer Seite hin wenig günstig. Der Herausgeber führt die Sammlung durch eine sorgfältige und ausführliche Darstellung des Lebensganges Steinle's in Verbindung mit seinem künstlerischen Schaffen ein: auch hier sind schon viele Briefstellen geschickt eingewoben. Hat man auf diesen 166 Seiten den Lebenslauf gründlich kennen gelernt, so führt nun jeder Briefwechsel noch einmal das Leben Steinle's vor, so dass man immer wieder von vorne anfangen, immer wieder dieselben Ereignisse erwähnt, immer wieder dieselben Urteile ausgesprochen finden muss. Es wäre sicher günstiger gewesen, die Briefe zeitlich zu ordnen und so einen einheitlichen Überblick zu geben, der zudem die mannigfachen gleichzeitigen Beziehungen in ihrem Reichtum und freilich auch in ihren Schranken klar vor Augen gestellt hätte. Aber auch so wäre das Buch kein vollgiltiges Quellenbuch für den Künstler Steinle geworden, wie es dies für den durch Dick und Dünn mitgehenden, unbedingten und allem anderen blind gegenüberstehenden Kirchenmann Steinle geworden ist. Einen Ersatz dafür bietet das sorgfältige Verzeichnis der Werke Steinle's mit möglichst genauen Nachweisen über Art und Verbleib der einzelnen Kunstschöpfungen. Es zeigt, wie unsäglich fleissig der Künstler war, wie seine Schöpferkraft unermüdlich sich bethätigte, wie reich sein künstlerisches Leben gewesen sein muss. Dies lernt man aber noch viel besser und am besten aus seinen Werken selbst kennen: sie werden daher das Buch bleiben, dessen Lektüre nicht nur den Meister von seiner wahrhaft grossen Seite zeigt, sondern auch einen ungestörten Genuss bereitet. In ihnen spricht sich die merkwürdige Doppelnatur Steinle's ungestört aus: neben dem Kirchenkünstler erscheint der frei schaffende, nur der Eingebung seiner köstlichen, humorvollen Phantasie folgende Menschenkünstler, der immer neuen Reiz bietet. Und dem künstlerisch empfindenden Menschen wird auch die kirchliche Kunst Steinle's eine Freude bleiben, und es ist nicht nötig, sich durch die uns anderen wunderlich klingende Behauptung stören zu lassen, der Grosspönitentiar, dieses für jedes echt menschliche Empfinden auch seinem Inhalte nach köstliche Werk — denn wer freute sich nicht darüber, wenn eine gequälte Seele Trost findet, sei er wie er sei? — gefalle den Protestanten nur deshalb so gut, weil »sie gerne beichten möchten und nicht können« (II, S. 376)! Wie aus dieser Kirchennatur die Menschennatur immer wieder hervorbricht, ist in Steinle's Kunstübung das menschlich Interessanteste: ich habe es in meiner »Charakteristik«, die 1887 in dieser Zeitschrift und auch als Sonderabdruck erschienen ist, näher dargelegt. Einen schönen Überblick über Steinle's künstlerische Werke gewährt das »Steinlealbum«, auf das daher hier nochmals besonders hingewiesen sein möge (vgl. in dieser Zeitschrift Jahrg. XXIII, H. 1/2).

Die Ausstattung des Buches und die Sorgfalt des Herausgebers sind zu rühmen, nicht minder der beigegebene Schmuck von Nachbildungen Steinle's, die zwar nichts Neues bieten, aber auch den Kenner mit ihrer siegreichen Schönheit immer aufs neue erfreuen.

AUS MUNKACSY'S JUGENDZEIT.

»Er wird allem Anschein nach kein vorübergehendes Meteor sein, sondern ein Stern am Himmel der Kunst bleiben.« So schrieb Wolfgang Müller von Königswinter im Jahre 1870 über Michael Munkacsy, als »die letzten Tage eines Verurteilten« in Düsseldorf ausgestellt waren. Das Bild, man weiss es heute schon allerwärts, war ein Werk, dem der Künstler seinen ersten durchschlagenden Erfolg verdankte. Ich erinnerte mich an jenen Ausspruch des alten Düsseldorfer Kunstschriftstellers, als jüngst eine Lebensbeschreibung Munkacsy's erschien, deren reiche Ausstattung und reicher Inhalt den bleibenden Erfolg des Künstlers so recht klar macht.[1]) Munkacsy hat es thatsächlich nicht bei einem glänzenden Erfolg bewenden lassen, sondern fügte seit 1870 bis in die 90er Jahre, gewisse Unterbrechungen abgerechnet, Leistung an Leistung, bis sich die Spuren einer tückischen Krankheit fühlbar machten, die den Künstler noch gegenwärtig an ernstlichem Schaffen hindert.

[1]) F. Walther Ilges »M. v. Munkacsy« (Band XL der Künstlermonographien von H. Knackfuss). Müller's von Königswinter Ausspruch steht in der »Gartenlaube« von 1870, S. 478, welche Zeitschrift damals auch eine grosse Nachbildung des Gemäldes brachte. Der Erfolg, den »die letzten Tage des Verurteilten« in Paris hatte, verursachte dem Künstler eine schwere geistige Depression, über die er späterhin selbst geschrieben hat. Vergl. das Feuilleton »Die Qualen des ersten Erfolges« in der »Wiener Zeitung« vom 9. und 10. Januar 1892 (nach der »Ungarischen Revue«).

Einer ungewöhnlichen Erscheinung, wie Munkacsy, widmet man allerwärts auch ungewöhnliche Aufmerksamkeit. Und so kam es, dass ich um Ostern des laufenden Jahres in Arad einige Stunden darauf verwendete, Munkacsy-Überlieferungen zu erfragen, obwohl ich von einer sehr anstrengenden Studienreise aus Siebenbürgen heimkehrend, eigentlich nach Arad gekommen war, um etwas Ruhe zu geniessen. Zufälligerweise traf ich dort den Theatermusiker E., der mir von Kunst und Künstlern sprach und mich daran erinnerte, dass Munkacsy als Tischlergeselle in Arad gearbeitet hat. Wie ich in der noch vor wenigen Jahren deutschen, nunmehr ganz magyarisierten Stadt mit Hilfe eines Dolmetsch mich zurecht gefunden habe, übergehe ich. Was über den Maler ermittelt wurde, ist etwa folgendes: Erinnerungen an Munkacsy's Thätigkeit als Tischler sind in Arad noch hie und da lebendig. Munkacsy's Meister hiess Ferdinand Albrecht und ist vor einigen Jahren gestorben. Ein Mitarbeiter des nachmaligen Künstlers ist noch am Leben und von frischestem Gedächtnis. Von ihm, er heisst Joseph Varga und ist gegenwärtig Tischlermeister, erfuhr ich Einiges über Munkacsy. Beide besuchten gemeinsam die Zeichenschule in Arad und Varga kannte seinen Genossen genau. Als schwächlicher, sogar kränklicher ruhiger Jüngling von mittlerer Grösse und dunklem Haar wird Munkacsy geschildert. Die malerische Schaffensfreude verriet schon in auffallender Weise den zukünftigen Künstler. Die Wände der Werkstatt wurden von ihm stets mit Figuren bedeckt. Wie schon angedeutet, besuchte Munkacsy in Arad auch die Zeichenschule. Varga machte mich überdies darauf aufmerksam, dass Munkacsy in Arad schon den Grad eines Gesellen erreicht hatte, dass er also nicht Lehrling war, wie es oft erzählt werde. Ausgelernt hätte Munkacsy in Bekes Gyula. Von dem eigentlichen Namen des Malers »Lieb« war noch die Rede und von einem Besuch, den er später einmal, schon als berühmter Künstler den Aradern abgestattet hat.

Ich teile das kleine Ergebnis meiner Nachfragen hier mit, um zu weiterem Suchen aufzumuntern. Ein Arader Maler, der noch lebt, soll persönliche Erinnerungen an den jungen Munkacsy bewahren (Gyöngyösy Rezsö wurde er mir genannt). Im neuen Buch über Munkacsy, sowie in Munkacsy's Memoiren ist die Arader Zeit wenig berücksichtigt, und sogar eine Unrichtigkeit beginnt sich festzusetzen. Bei Ilges liest man, Munkacsy's Leidenschaft für Malerei hätte in Arad vollständig geschlummert. Freilich steht auf der nächsten Seite (21) auch wieder anderes. Was soll man also glauben? Jedenfalls hat man sich an die Angaben zu halten, nach denen Munkacsy ebenso in Arad, wie früher an anderen Orten, mit unwiderstehlicher Gewalt zur Malerei getrieben wurde. Die bestimmten Überlieferungen, die ich angetroffen habe, lassen darüber keinen Zweifel aufkommen, auch wenn man aus anderer Quelle erfährt, dass Munkacsy während seiner Leidensjahre in Arad lebhaft von Poesie und Schauspielkunst gefesselt worden ist.

Wien, im November 1899.

Dr. TH. v. FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU

Künstler-Monographien. XXX. Correggio. Von *Henry Thode.* Bielefeld und Leipzig 1898.

Thode hat seiner Biographie des Mantegna, welche in derselben Sammlung erschien, diejenige des grössten Genius folgen lassen, auf dessen Entwicklung die Schöpfungen des Paduaners entscheidend eingewirkt haben. Von dem tiefen Eindruck, den der junge Allegri von Mantegna's Arbeiten in Mantua empfing, zeugen direkte Entlehnungen; aber seine schulgemässe Ausbildung verdankt er darum doch dem Ferraresen Costa, und gerade in der »Madonna des heiligen Franz« in Dresden, wo das Bewegungsmotiv der Hauptgestalt nach Mantegna kopiert ist, verraten die Wahl der Farben, die Überzierlichkeit der Bewegungen, das Sentiment aufs deutlichste diese Schulprovenienz. Thode stellt die grosse künstlerische Anregung durch Mantegna mehr in den Vordergrund und glaubt, dass ihr eine zweite, stärkere durch die grossen Schöpfungen Raffael's und Michelangelo's im Vatican gefolgt ist, die Correggio während eines Aufenthaltes in Rom 1517 oder 1518, jedenfalls vor dem Beginn seiner Arbeiten in San Paolo zu Parma, kennen gelernt habe. Allerdings stellen die ältesten Zeugnisse, Vasari's und das des Ortensio Landi (1552), eine solche Romreise des Meisters ausdrücklich in Abrede. Thode glaubt den in der That erstaunlichen Umschwung in der Kunst Correggios, den die Fresken in San Paolo bezeugen, nicht anders erklären zu können. Auch in Correggio's berühmtesten Schöpfungen, den Fresken der Kuppeln von San Giovanni und des Domes zu Parma, erkennt er die mächtigen römischen Eindrücke wieder. Wer will aber sagen, ob nicht ein geringer Funken, etwa der Anblick einiger Marc Anton-Stiche genügt haben mag, um diesen mächtigen Feuerbrand zu entfachen, wer will sagen, welcher natürlichen Entwicklung des Genie, auch ohne äussere Einwirkungen, fähig ist? — Mit warmer Begeisterung, und in einer durch sie erhöhten Sprache, die imstande ist, die gewaltig bewegte Kunst Correggios' in Worte zu fassen, trägt Thode seine Gedanken vor und fesselt den Leser, der sich gern seiner Führung überlässt. Dass er der »Madonna von Casalmaggiore« (Städel'sches Museum, Frankfurt), die er den Kunstfreunden wiedergegeben hat, eine besondere Stellung im Werke Correggios' einräumt (p. 54/55), erscheint begreiflich; um so mehr, als ihm vor Jahren der Nachweis, es sei das wiedergefundene Bild identisch mit einem der modenesischen Sammlung zugehörigen, vollständig geglückt ist. Die Abbildungen sind mit gewohnter Reichhaltigkeit dem Buche eingefügt und zumeist, besonders dank Anderson's trefflichen neuen Aufnahmen, wohl gelungen. Bedauerlich bleibt es nur, dass man gerade die Kuppelfresken immer wieder in den verweichlichten Nachbildungen Paolo Toschi's zu sehen bekommt. Bezüglich der Zeichnungen müssen erst völlige Klarheit und Sicherheit geschafft werden. Die Zeichnung des »musizierenden Fauns« (Abb. 84) hat zu dem Bild »Apoll und Marsyas« der Ermitage gedient, dessen Autor wohl im Kreis der Carracci zu suchen, jedenfalls Correggio nicht ist. Eine Publikation sämmtlicher echter Zeichnungen des grossen Meisters von Parma wäre eine Aufgabe, die reichen Lohn verspricht und — bei der nicht grossen Zahl der echten Blätter — verhältnismässig leicht durchzuführen wäre.

G. GR.

PERSONALNACHRICHTEN

Weimar. Der bekannte Bilderrestaurator, Professor *William Remlein* ist, im 82. Lebensjahre stehend, hier gestorben.

Brüssel. Einer der bekanntesten Geschichtsmaler Belgiens, *Louis Lebrun*, ist am 10. Januar in Brüssel gestorben. Er war zuerst durch sein Bild »Tod des Bischofs Pretenta«, das ihm den Rompreis eintrug, bekannt geworden und zeichnete sich späterhin auch als Bildnismaler aus. Sein hervorragendstes Gemälde ist das grosse »Jakob van Artevelde als Hauptmann von Gent« im Rathaus zu Alost. Der Künstler hat nur ein Alter von 56 Jahren erreicht. □

Berlin. Im 77. Lebensjahre starb hier am 15. Januar infolge eines Schlaganfalles der Maler *Hermann Eschke.* Mit ihm ist eine der bekanntesten und sympathischsten Erscheinungen der älteren Berliner Künstlerwelt dahingegangen, ein tüchtiger, bescheidener und wahrhaft guter Mensch, der nicht nur stets zu helfen und zu fördern bereit war, sondern auch, wo es ihm angebracht schien, trotz seines hohen Alters immer noch mit jugendlichem Feuer ein kräftiges Wort zu sprechen verstand. — In seiner Kunst freilich war diese Jugendlichkeit in der letzten Zeit nicht mehr zu spüren — aber wem wird das zu teil?! — In jüngeren Jahren hat er Werke geschaffen, die ihm ein ehrenvolles Andenken sichern. Am 6. Mai 1823 zu Berlin geboren, ging er nach Beendigung seiner ersten Studien unter Herbig und dem Marinemaler Krause 1849 nach Paris und kehrte im nächsten Jahre in seine Vaterstadt zurück. Er machte in der Folge Studienreisen nach der Bretagne, Schottland und an die deutschen Seeküsten. Von allen diesen Fahrten brachte er reiche Früchte heim; viele seiner Bilder gingen nach England, eines — wohl das bekannteste, aber nicht das beste — »Der Leuchtturm auf der Klippe bei Mondschein« besitzt die Nationalgalerie zu Berlin. Eines seiner bedeutendsten Werke ist dagegen der »Leuchtturm von Cuxhaven«, das im Museum zu Danzig bewahrt wird, ein drittes, »Rettungsboot bei der Sandbank Vogelsang« befindet sich im Besitze des deutschen Kaisers. 1855 hatte Eschke ein Schüleratelier eröffnet, aus dem im Laufe der Jahre viele bekannte Künstler hervorgingen, so ausser seinen beiden Söhnen Oscar und Richard, Louis Douzette, M. Erdmann, E. Körner und C. Saltzmann. Eschke erhielt 1881 den Professortitel und wurde zehn Jahre später aus Anlass einer Sammelausstellung seiner Werke durch die kleine goldene Medaille ausgezeichnet. *P. W.*

WETTBEWERBE

Berlin. Für die malerische Ausschmückung des Sitzungssaals im Rathause zu *St. Johann a. Saar*, das nach Plänen Hauberrissers in gotischem Stil erbaut wird, erlässt das preussiche Kultusministerium ein *Preisausschreiben*, dessen nähere Bedingungen, nebst Zeichnungen der in Betracht kommenden Saalwände (Masstab 1 : 20), im Bureau der Kunstakademie, Berlin, NW. Universitätsstrasse 6, sowie beim Stadtbauamt von St. Johann, für M. 2.— zu haben sind. — Die Entwürfe sind bis zum 10. Mai 1900 an die Geschäftsstelle der Gr. Berl. Kunstausstellung, Berlin, NW. Alt-Moabit, kostenfrei abzuliefern. Es sind drei Preise zu je 3000, 2000 und 1000 Mark ausgesetzt. -r-

Budapest. Die *Gesellschaft für bildende Künste* hat den 1000 Kronen-Preis der literarischen Aktiengesellchaft Könyves Kálmán, dem Maler Josef Kossta für sein Bild »König Matthias empfängt Beatrix« zugesprochen. ***

Frankfurt a. M. Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen zu einem Monumental-Brunnen auf dem Römerhofe unter den in Frankfurt ansässigen oder daselbst geborenen Künstlern. Der in Hartgestein und Bronze auszuführende Brunnen, für den 15000 M. zur Verfügung stehen, soll in der Mitte des kleinen, von malerischer Architektur umzogenen Römerhofes aufgestellt werden. Der I. Preis besteht in der Übertragung der Arbeit zu einem zu vereinbarendem Gesamtpreis. Für weitere Preise stehen 900 M. zur Verfügung. Einzusenden bis zum 2. April d. J. an die Stadtkanzlei. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren: Architekt Fr. v. Hoven, Gustav D. Manskopf. Bürgermeister Dr. Varrentrapp und Architekt Chr. Welb, sämtlich in Frankfurt, Bildhauer Professor Rudolf Maison in München und Baudirektor Meckel in Freiburg i. B. -u-

Berlin. Das preusische Kultusministerium fordert alle preussischen und in Preussen lebenden anderen deutschen Bildhauer zu einem Wettbewerb auf, der die Erlangung von *Entwürfen für einen Monumentalbrunnen in Oppeln* zum Zweck hat. Es sind zehn Preise zu je 500 M. für die besten Entwürfe ausgesetzt. — Ein Lageplan des zur Aufstellung des Brunnens bestimmten Platzes, sowie die näheren Bedingungen des Wettbewerbes sind unentgeltlich durch das Bureau der Königl. Kunstakademie, Berlin, Universitätsstrasse 6, oder durch das Magistrats-Bureau in Oppeln zu erhalten. -r-

DENKMÄLER

Paris. Zur Zeit wird auf der place St. Augustin das Denkmal der Jeanne d'Arc aufgestellt, das der Bildhaner *Paul Dubois* geschaffen hat. Der Sockel, der von dem Architekten Formigé entworfen ist, zeichnet sich durch ausergewöhnliche Einfachheit aus und ist sehr niedrig, wodurch sich das Denkmal von den meisten übrigen Pariser Monumenten, die vielfach überladen oder zu kolossal erscheinen, vorteilhaft unterscheidet. Über die zu wählende Inschrift hat man sich erst nach 6 Monaten harten Streites geeinigt. □

Paris. Auf Kosten eines ungenannten Verehrers wird dem Dichter H. Heine *auf dem Friedhofe Montmartre* ein würdiges Grabdenkmal errichtet werden, das der dänische Bildhauer Hasselries, der Schöpfer des Heinedenkmals im Achilleion auf Korfu, entworfen hat. □

Berlin. Der Kaiser hat kürzlich den Bildhauer *A. Brütt*, den Schöpfer Otto's des Faulen in der Siegesallee, empfangen und mit ihm den Plan zur Errichtung eines Standbildes des Kaisers Friedrich III. vor dem Brandenburger Thore besprochen. Die Form der geplanten Denkmalsanlage soll sich an die der Siegesalleegruppen anlehnen. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Karlsruhe. Von den Arbeiten hiesiger Künstler, welche auf der Pariser Weltausstellung vertreten sein werden, sind bis jetzt zwei Gemälde von Hans Thoma und ein Bild von Ferdinand Keller fertig geworden und im Kunstverein auf längere Zeit ausgestellt gewesen. Von *Keller* eine Walkyre. Das Bild zeigt uns den Gegenstand in einer sehr eigenartigen, von dem von Sage und Dichtung geschaffenen Typus stark abweichenden Auffassung. Ein rothaariges Weib, nicht in Brünne und Helm, sondern nackt bis zum Gürtel, das Haar in einen Knoten geschlungen, bändigt ein feuriges schwarzes Ross. Die weibliche Figur ist im Rücken gesehen, halbe Figur in Lebensgrösse. Sie atmet in der weichen Behandlung des Fleisches, mit ihren feinen uud doch üppigen Formen mehr südliches als nordisches Leben und erinnert mehr an die süsse Weichheit einer Venus als an die herbe Kraft der Schlachtenjungfrau. Im Übrigen ist es eins von Keller's besten Werken: gross in der Auffassung, geschlossen und klar in der Verteilung der Licht- und Schattenmassen, satt und harmonisch in der gedämpften Pracht

seiner Farben. In solchen figürlichen, einer Phantasiewelt entstammenden Schöpfungen kann sich Keller's künstlerische Eigenart: seine vornehme künstlerische Anffassung der der Natur, seine ideale Farbenbehandlung, am glücklichsten entfalten. *Thoma* schickt eine Landschaft und sein jüngstes Selbstporträt nach Paris. Er hat dem Bildnis wieder in seiner poetisch empfindenden Weise eine heimatliche Landschaft als Hintergrund gegeben, doch ist diesmal das Zusammengehen von Figur und Landschaft nicht so glücklich wie bei seinen Frauenporträts, die vor Kurzem ausgestellt waren. Auch andere Dinge fallen auf. Was diesen Bildern ihre Bedeutung sichert, ist die innige Empfindung, die der Künstler hineingelegt hat und die schlichte Festigkeit, mit der er seine künstlerische Individualität behauptet. Doch wird man zugeben, dass Thoma in früheren Schöpfungen seine Eigenart nicht minder zum Vortrag gebracht hat, ohne die Grenzen seines technischen Könnens: manche Härten der Farbengebung und gewisse Naivitäten der Zeichnung im selben Masse fühlbar zu machen, wie hier. K. Widmer.

Berlin. Wir sind immer noch nicht über die Zeit hinaus, wo der Maler es wagen durfte, dem Publikum unter dem Schutze der Namen »Mystik« und »Symbolik« den grössten Blödsinn als ausgereiftes, tiefdurchdachtes, geistvolles Kunstwerk zu bieten. Künstler und Kunsthändler dürfen das noch heute. Vielleicht haben sie sogar Erfolg damit, denn bekanntlich werden »die Dummen« nicht alle.

Diese Bemerkungen drängen sich einem auf, wenn man die Bilder des bekannten *Jan Toorop* bei *Keller & Reiner* sieht. Dass der Künstler, der seit langem in Europa lebt, von Geburt Javaner ist, kann ihm als Entschuldigung für diese Unglaublichkeiten nicht angerechnet werden. Sein Bild »Die drei Bräute« sowohl, wie »die Sphinx«, machen den Eindruck, als hätte sie der Künstler im höchsten Stadium eines entsetzlichen Katzenjammers zu Papier gebracht, während sein Gehirn noch stark umnachtet war. Und nicht weniger das dritte grössere seiner Bilder. Zunächst »die drei Bräute«. Zwei Glocken schweben in der Luft, aus den durch Schlangenlinien dargestellten Tonwellen werden die Haare der Gestalten, welche die drei glotzäugig dreinschauenden »Bräute« umtanzen, und das ganze ist ein ungeheures Krickelkrackel. Das Gleiche gilt von dem anderen vollständig spleenigen Karton »Die Sphinx«, auf dem im Vordergrunde einige Leichname getragen zu werden scheinen, während auf der linken Seite eine grosse Zahl ausgereckter Gliederpuppen ihre Tändsticksarme zu der sogenannten Sphinx emporstrecken, die in ihrer Trivialität fast an Max Klein's Sphinxe auf der Grunewaldbrücke erinnert — und das Ganze ist ebenfalls ein ungeheures Krickelkrackel. Aber das alles ist noch nichts gegen das dritte »Werk« dieses Künstlers »Alte Eichen aus der Zeit Wilhelm des Eroberers«. Früher erschien es auf einer anderen Ausstellung unter einem anderen Titel. Aber das macht nichts — man kann es mit gleichem Recht mit jedem beliebigen Namen belegen, erschöpfend ist doch keiner. Wenn man sich sehr viel Mühe giebt, so erkennt man in diesem Farbenwust zunächst eine Telephonstange, dann ein Baby auf einem — Kinderstuhl, zwei Thüren, die anscheinend zu keinem Hause gehören, hinter deren einer aber ein Weib in violettem Nebel erscheint, im Vordergrunde kleine giftig grüne Gewächse, vermutlich Bäume, zu denen der Maler die einer Spielschachtel als unverstandenes Modell benutzte, einige »Eichen«, die wie hakenrein aufgehängte Schweine im Schlächterladen wirken, sowohl was Farbe als Gestalt anlangt, und endlich erscheint der ganze Fussboden von blutroten Netzwerk überzogen. Wahrlich, da ist selbst von dekorativer Wirkung der Farbe kaum noch zu reden, und man thut diesen Machwerken im Grunde zu viel Ehre an, wenn man sie so ausführlich beschreibt. Es ist sehr zu bedauern, wenn ein Mann von Talent seine Gottesgabe an solchen Plunder verschwendet, der noch dazu unendlich viel Fleiss und Zeit erfordert haben muss! — Und dass Toorop Talent hat, beweist er auch hier wieder durch eine seiner beiden gezeichneten Porträtskizzen, wie durch ein kleines Landschaftsaquarell. — Aber man versteht vor solchen Sachen, wie den geschilderten, durchaus, dass das Publikum — ich will lieber sagen: das Volk — sich so energisch gegen das »Neue« in der Kunst, gegen die »Jungen« auflehnte, in deren frischer grüner Saat solch wucherndes Unkraut eine Zeit lang zu dominieren suchte. Allein das ist keine »Jugend«, das ist jene widerliche impotente Greisenhaftigkeit, die jung und fruchtbar erscheinen möchte. Da ist doch *Ludwig von Hofmann* ein anderer. Auch er freilich scheint in seinem »Blütenregen« und in seiner »Diana« recht thöricht, aber wie gern sieht man über derartige Dinge hinweg, wenn Bilder, wie »Frauen am Strand« oder »Tänzerinnen« daneben hängen. Ersteres ist in Farbe, Beleuchtung und Bewegung ganz vortrefflich, und es zeichnet sich, wie alle Hofmann'schen Arbeiten, durch meisterhafte Komposition aus. Die »Tänzerinnen«, halbnackte Gestalten mit flatternden Gewändern, sind von einer wundervollen Grazie — dabei sehr flott und einfach gemalt, und die Figuren heben sich plastisch von dem dunklen Hintergrunde ab, sodass man an ein bekanntes Stuck'sches Flachrelief erinnert wird. — Trefflich ist auch die »Frühlingswiese«, ein äusserst stimmungsvolles, sonniges Bild, und nicht minder die »Hesperiden«, während »Gottvater, Adam und Eva anredend«, eher komisch als erhaben oder erhebend wirkt. Gottvater darzustellen, besonders ihn so körperlich darzustellen, wie Hofmann es hier thut, ist schon an und für sich ein Unterfangen, das wenig Aussicht auf Gelingen bietet, hier aber erscheint die göttliche Gestalt als alter Jubelgreis in reichem Priesterkleide, der infolge seiner doppelten Menschengrösse ein sonderbares Gemisch von Gemütlichkeit und Koloss darstellt. Die beiden Menschenkörper dagegen sind sehr gut gezeichnet und gemalt, auch die zarte Schlichtheit im Ausdruck ist, besonders bei Adam, sehr zu rühmen. — Eine lediglich dekorative Arbeit von bedeutender Schönheit bietet Hofmann in seiner Supraporte; sie zeichnet sich durch fesselnde Einfachheit und Ruhe, durch sorgfältiges Eingehen auf das Einzelne und doch einen grossen, alles zusammenbringenden Zug aus. Auch in der Farbe verdient dieses Bild Beifall, da eine gewisse Trockenheit oder Kühle in diesem Falle nur als Zartheit und Reinheit wirkt. — *Karl Langhammer* stellt verschiedene Landschaften aus, die aber eigentlich nicht recht verschieden sind; der Ton dieser Bilder ist fast überall der gleiche, schwere, man möchte sagen massive, man hat den Eindruck, als hätte der Maler, in dem eine bedeutende monumentale Anschauung der Natur zu leben scheint, die Materie noch nicht recht überwunden; die Gemälde scheinen zu idealisiert für wirkliche und zu realistisch für ideale Landschaften, sodass sie ein Gefühl der Befriedigung nicht aufkommen lassen. Am besten, sogar recht gut, ist das kleine Bildchen »Mittagsschwüle«. — *Max Schlichting* ist das krasseste Gegenstück zu Langhammer. Er arbeitet mit den lichtesten Tönen, die manchmal fast farblos wirken. Sein Bild »am langen Quai in Brügge« ist recht gut, am besten von seinen hier ausgestellten aber das »Strandvergnügen«, ein frisches, sonniges, heiteres Bild. Man fühlt die Lust mit, die das junge Mädchen beseelt, das hier mit nackten Füssen im seichten Meereswasser umherwatet. — Dagegen ist der »Windstoss«, so gut die Technik, doch für den geschilderten Vorgang vilel zu gross. — *Otto Engel's* »Feierabend« drückt die angedeutete Stimmung äusserst kräftig und prägnant aus,

und es ist auch sonst ein gutes Bild. Ebenso sein »Mühlbach in einer alten Stadt«, bei dem besonders das Wasser trefflich gemalt ist, während seine Skizze »Brand« kraftlos und matt wirkt. — Zwei Bildnisse von *Meng-Trimmis* stehen nicht auf der Höhe der übrigen drei Mitglieder der Vereinigung »Freie Kunst«, die soeben erwähnt wurden, sie erscheinen bei Keller & Reiner in ihrer altväterischen Solidität überhaupt recht deplaciert. — Als Gäste der »Freien Kunst« sind ausser dem amüsanten Toorop noch *Ulrich Hübner* und *R. Kaiser-München* mit ein paar guten Bildern vertreten; besonders Hübner's »Abend im Dorfe« ist trefflich, stimmungsvoll, einfach und von einer gewissen Grösse getragen. — Der einzige Bildhauer der Vereinigung, *Martin Schauss*, scheint in Rom das allzu französische, das er in Paris angenommen hatte, einigermassen ahgelegt zu haben; er liefert ausser einigen ausgezeichneten Plaketten und Medaillen eine brillante weibliche Büste in Majolika, die trotz der diesem Material eigentümlichen starken Glasur sehr lebensvoll wirkt, und eine wahrhaft reizende Kleinplastik »Siesta«, einen weiblichen Akt, behaglich und anmutig hingestreckt in einem bequemen Lehnsessel. Martin Schauss scheint der bedeutendste Künstler dieser Vereinigung »Freie Kunst« zu sein! *P. W.*

VERMISCHTES

Berlin. Im überfüllten grossen Saale des Kaiserhof's hielt am 16. Januar *der Herausgeber dieser Zeitschrift* einen Vortrag über »*Moderne Malerei*«. Er führte aus, dass in Folge der Secession Künstler und Publikum die Fühlung miteinander verloren hätten, dass das Publikum den Bildern der Secession vielfach verständnislos gegenübersteht, nicht wusste und zum Teil auch heute noch nicht weiss, was diese Künstler eigentlich wollen, und dass der Zweck seines Vortrages sei, Aufklärung darüber zu verschaffen. Der Secessionist sagt, es kommt bei den Kunstwerken nicht darauf an, was ich darstelle, sondern weitaus in erster Linie anf das wie. Ein Kunstwerk ensteht erst, wenn ich mit Originalität und künstlerischer Kraft die äussere Erscheinung der Natur wiedergebe. Selbst der unbedeutendste Gegenstand ist bedeutend genug, um daraus ein bedeutendes Kunstwerk zu machen. Das Inhaltliche kann den Beschauer von der Betrachtung des rein Malerischen nur abziehen, in dem wahren Kunstgenuss stören. Ebenso lenkt das gegenständlich Schöne ab, und unter Umständen ist das gegenständlich Hässliche vorzuziehen. Schöne Kompostion', eine vollkommen ausgeglichene Harmonie der Farben, gänzliche Ausführung des Bildes in allen seinen Teilen sind nicht durchaus nothwendig. Der Maler muss in gewissem Sinne ebenso secieren wie der Mediziener: in einer grossen Zahl von Zeichnungen und Farbenskizzen muss er sich völlige Beherrschung der Natur aneignen. Das ist eine Wissenschaft in der Kunst, und darauf hat sich die moderne Malerei mit aller Macht geworfen. Die Künstler verzichten vielfach darauf, Bilder zu malen; sie malen Studien. In moderner Spezialisierung haben sie sich auf den Standpunkt des reinen Sehens gestellt. Wie die Musik die Kunst des Ohres ist, so ist die Malerei die Kunst des Auges. Die modernen Maler haben die Forderung König Ludwigs I. von Bayern': Die Kunst muss können, in früher unerhörter Weise gesteigert. Die ältere jetzt absterbende Richtung ging von Zeichnung und Form aus und die Farbe erschien oft nur wie eine nachträgliche Zutat. Form und Farbe sind aber gleichwertig, und der Maler muss letztere sogar in erste Linie stellen. Die Ansicht des Laien über die Farbe der Dinge wird vielfach fälschlich von Erinnerungsvorstellungen beherrscht. Er merkt es nicht, dass die Farbe der Gegenstände im Ganzen oder im einzelnen Teilen sich ändert, je nachdem, unter welcher Beleuchtung sie stehen, von welchen Reflexen sie getroffen werden und welche Farben sich in der Nachbarschaft befinden. Ausserdem werden alle Gegenstände von der Luft umspielt, welche die Farben abdämpft und die Übergänge mildert. So giebt es fasst niemals reine Lokaltöne, sondern fast immer nur Stimmungstöne. Selbst in den tiefsten Schatten kommt nur bei schwarzen Gegenständen reines Schwarz vor, sonst immer noch Farbe. Das Publikum muss erst langsam erzogen werden, in dieser Weise fein zu sehen und dem Maler folgen zu können. Die Maler haben, um solche Beobachtungen ausdrücken zu können, die Technik zu ungeahnter Höhe ausbilden müssen. Zum Teil haben sie dafür grosse Opfer gebracht, denn anfangs wollte niemand etwas von ihren Gemälden wissen. Sie erschwerten es dem Publikum auch, da sie namentlich im Anfang in ihrem radikalen Gegensatz zu weit gingen und durch Übertreibungen der ganzen Richtung schadeten. Sie wahrten oft nicht die Grenze nach dem Undarstellbaren, und stelten ihre Kunst durch freiwillige Beschränkung auf das rein Äusserliche allzu niedrig. Die Kunst den Secession hat ihren Ursprung in dem neuen Verhältnis der Maler zur Natur. Noch mehr als die Holländer des 17. Jahrhunderts suchen sie hinter die Natur zurückzutreten. An Kühle und Sachlichkeit der Beobachtung, an Wahrheit und Schlichtheit des Vortrags sind sie etwa mit Albrecht Dürer zu vergleichen. Wenn sie auch von dem reinen Sehen ausgehen, so sind sie doch nicht dabei stehen geblieben, sondern ihre Kunst hat ein hohes geistiges Element. Sie treiben einen Kultus mit der Natur; nach Art des Pantheismus finden sie Göttliches überall, selbt in dem scheinbar eintönigsten und ödesten Motiv. Sie wünschen, dass die gemalten Gegenstände auf den Beschauer wirken sollen wie die Natur selbst. Das Leben, das in der Natur steckt, suchen sie herauszukehren und das Gefühl dafür im Beschauer zu erregen, ebensosehr die Seele von Farbe uud Licht wiederzugeben und auch darüber hinaus durch die Farben und den Ton ihrer Bilder Stimmungen der menschlichen Seele zu schildern und zu erwecken. Dazu kommt das echt moderne Hervorkehren der selbständigen Persönlichkeit. Ein Zeichen dafür ist auch die gleichmässige Verehrung, welche bei ihnen zwei geistig so verschiedene Künstler wie Menzel und Böcklin geniessen. Bei der wundervollen Freiheit, welche die Secession ihren Mitgliedern lässt, hat sich eine grosse Zahl bedeutender Individualitäten herausbilden können. Der Hauptvorzug der ganzen Richtung ist ihre Frische, der man ein Teil Keckheit zu gute halten muss. Diese hat auch günstig auf die ältere Richtung zurückgewirkt, und das künstlerische Niveau hat sich auch in ihr gehoben. — Publikum und Künstler haben bereits begonnen, sich einander wieder mehr zu nähern. Das Publikum fängt an, sich einer neuen Art von Sehen anzubequemen, und bei den Secessionisten arbeitet sich das Gesetzmässige der Kunst, welches das Publikum unwillkürlich vertritt, immer mehr durch. Wenn erst eine vollständige Vereinigung von Publikum und Künstlern wieder stattgefundén haben wird, dann erst wird die Kunst sich zu ihrem höchsten Punkt entwickeln können. Denn das Volk allein ist der wahre Nährboden für die Kunst. Dann werden auch die geringeren Geister nicht mehr wagen dürfen, sie mit buntem Flittertand zu behängen, dann wird sie ganz das werden, was eine grosse Kunst zu allen Zeiten gewesen ist und immer sein muss: reine und edle Natur.

P. W.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 14. 1. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE WIEDERHERSTELLUNGS-ARBEITEN AN DER MARIENBURG.

Von HERMANN EHRENBERG.

Seitdem ich vor fünf Jahren an dieser Stelle*) über das Ordens-Schloss Marienburg in Westpreussen berichtete, sind die Wiederherstellungs-Arbeiten unausgesetzt weiter gegangen. Getragen von der begeisterten Zustimmung aller Kunstfreunde, gestützt durch die vertrauensvolle Mitwirkung der preussischen Bau- und Unterrichts-Verwaltung, namentlich des Konservators der preussischen Kunstdenkmäler, Geheimen Oberregierungsrats Persius, und nicht zum wenigsten gefördert durch das sachkundige Interesse des deutschen Kaisers, das sich z. B. alljährlich durch mehrmalige Besuche von längerer Dauer kund giebt, hat der leitende Baumeister, Herr Baurat Dr. *Steinbrecht* es verstanden, das Werk nach allen Richtungen hin auf das beste vorwärts zu bringen. Die innere Ausstattung des Hochschlosses, dessen äussere Herstellung ich das vorige Mal melden konnte, ist nunmehr so gut wie abgeschlossen, das Mittelschloss ist thatkräftig in Angriff genommen und auch an den Aussenbauten ist mehr geschehen, als man früher hätte ahnen können. An der Hand des Geschäftsberichts, den der dem Baumeister willig zur Seite stehende Vorstand des »Vereins für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg« soeben für die Jahre 1896 bis 1899 veröffentlicht hat, und auf Grund öfteren persönlichen Aufenthalts in der Marienburg will ich versuchen, ein Bild der seit meinem oben erwähnten Berichte ausgeführten Arbeiten zu entwerfen; zur Vermeidung von Wiederholungen und zum besseren Verständnisse muss ich jedoch ausdrücklich auf meine früheren Mitteilungen Bezug nehmen.

Im Hochschloss, dem Kern der vielgestaltigen Festungs-Anlage, zugleich dem ehemaligen Wohnhaus des Ordens-Konvents, fesseln die Aufmerksamkeit der Besucher vor allem drei Räume: der Kapitelsaal, die Kirche und die Herrenstube. Im Kapitelsaal sind von Professor Schaper die Wandmalereien fertiggestellt, die uns die Gestalten der Hochmeister von der Gründung des Ordens bis auf Conrad von Erlichshausen (1190—1449), ferner eine Versinnbildlichung der Ordensgelübde, sowie eine genaue Nachahmung einer vor mehreren Jahren im ostpreussischen Ordensschloss Lochstedt zu Tage getretenen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts (der h. Michael im Kampf mit dem Drachen) vorführen. Der farbenprächtige alte Fussboden aus braunroten, gelben, grünen, glatten oder gemusterten Thonfliesen ist nach Massgabe der vorgefundenen Reste zu neuem Leben erweckt, und es fehlt jetzt bloss noch das Gestühl, das die Wände rings umziehen soll, um den Beratungsraum der Ritter in seiner ganzen Formen- und Farben-Herrlichkeit uns wieder vor die Augen zu bringen. In der Kirche ist gleichfalls die malerische Ausschmückung beendigt, zahlreiche Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen, Heiligen-Figuren, Bronze-Leuchter und ein bronzenes Chorpult sind aufgestellt, das Chorgestühl ist fertig, bunte Glasfenster eingesetzt und nur noch am Haupt-Altar sind einige Arbeiten zu erledigen. Die Ausstattung der Küche, des Schlafsaales, des Speisesaales und namentlich der Herrenstube ist völlig abgeschlossen. Das ganze Mobiliar ist bis in die kleinsten Kleinigkeiten getreu der Ordenszeit entsprechend hergerichtet, und durch aufgehängte Hirsch- und Elens-Geweihe, Schiffsmodelle, Zierkannen, Waffen und ausgestopfte Eber und Raubvögel wird der Besucher in die rechte Stimmung gebracht, um sich vollkommen in die alte Zeit zurück zu versetzen. Im Speisesaal, dem Konvents-Remter, sind die Worte, die der Kaiser an dieser Stelle im September 1894 über den deutschen Charakter der preussischen Ostprovinzen, gleichsam zur Einweihung des Hochschlosses, sprach, in ehernen Tafeln verewigt worden. Der Kreuzgang ist mit Wandmalereien versehen, desgleichen die Anna-Kapelle, die unter der Kirche gelegene Hochmeister-Gruft; ausgeführt wurden sie von dem Maler Klinka, der im Jahre 1897 an die Stelle des verstorbenen Malers Grimmer trat. Im nächsten Jahr sollen sie zum Abschluss gebracht werden, wobei auch die Wohnräume

*) Vgl. Kunstchronik N. F. VI, Nr. 15 (7. Februar 1895).

des Hauskomturs und des Tresslers (des Finanzministers des Ordens) ihre endgültige Ausstattung erhalten sollen. Auf den riesigen Bodenräumen sind die Gips-Abgüsse, die aus andern Ordens-Schlössern oder aus gleichalterigen Bauten Mittel- und Westdeutschlands als Vorbilder besorgt wurden, vereinigt, indem sie so einen hübschen Anfang für ein Museum deutscher mittelalterlicher Baukunst und Bildhauerei darbieten.

Der Parcham, der auf allen vier Seiten die steilen, gewaltig aufragenden Wände des Hochschlosses umgiebt und nach aussen durch die Verteidigungsmauern mit ihren malerischen Wehrgängen begrenzt wird, ist durch Bepflanzung und Aufstellung grösserer Fundstücke in sehr anmutiger Weise belebt worden. »Auf der Nordterrasse lagert ein von der Weichselstromverwaltung überwiesener, aus der Weichsel gefischter Baumstamm, in welchem ein frühmittelalterliches Schwert eingewachsen gefunden wurde. Zahlreiche Steinkugeln begleiten den Weg: es sind mittelalterliche Geschosse, meist in der Burg gefunden. Vor der Annenkapelle ist eine Lichtsäule aufgestellt und auf der Halle vor dem Pfaffenturm stehen alte Schiessgestelle, welche durch das Entgegenkommen der Zeughaus-Verwaltung zu Berlin dortigen Originalen nachgebildet sind. Hier, wie auch auf den übrigen Terrassen haben ansehnliche Baustücke Aufstellung gefunden: Granitsäulen, Kapitelle aus dem Mittelalter, Sandsteinbildwerk aus der Zeit des Kasernenbaues. Auf der Ostterrasse, wo sich einst der Ritterkirchhof befand, ist der feierliche Koniferengang herangewachsen. Die Südterrasse hat ihren alten Charakter als Obstgarten wieder erhalten und auf der Westseite am Dansker liegt der unvermeidliche intimere Ökonomiebetrieb.« Ich möchte diese Art der Ausnützung des gegebenen Raumes als vorbildlich für andere ähnliche Arbeiten bezeichnen.

Nordöstlich vom Hochschloss ist der sogenannte Pfaffenturm nach grossen Mühen und nach Überwindung vielfältiger Bedenken neu erstanden; einst um der besseren Verteidigung willen errichtet, soll er jetzt hauptsächlich für wissenschaftliche Zwecke, besonders für die Bergung der bereits recht reichhaltigen Bibliothek des oben genannten Vereins dienen. Er ist demgemäss mit Bücherschränken und ähnlichem Mobiliar, und zwar wiederum ganz im mittelalterlichen Geiste ausgestattet; selbst ein grosses gotisches Bett fehlt nicht und erwartet in einer Wandnische den fleissigen Bibliothekar zur Ruhe nach gethaner Arbeit. Von seinen vier Stockwerken sind die unteren schwer und einfach, die oberen reicher und kunstvoller eingewölbt; das oberste Geschoss mit seinem reizvollen Sterngewölbe gereicht seinem Erbauer zur besonderen Ehre. Die Bildhauer-Arbeiten an den Gewölbe-Konsolen und Schlusssteinen sind der christlichen Heilsgeschichte und der Tiersymbolik entnommen.

Durch einen gezimmerten Gang auf einer alten Grabenmauer gelangt man vom Pfaffenturm zum Mittelschloss, dessen östlicher Flügel ehemals die Gastkammern enthielt. Über die Schwierigkeiten, die sich der richtigen Erkenntnis ihres alten Grundrisses entgegenstellten, hat Steinbrecht gerade vor einem Jahre in der Zeitschrift für christliche Kunst klar und anschaulich berichtet; sie sind alle beseitigt und nach einer Bauzeit von insgesamt $2^1/_2$ Jahren ist nunmehr der gesamte Flügel glücklich unter Dach und Fach. In dem völlig veränderten Bilde, das sich jetzt dem Beschauer hier darbietet, dürften die beiden Hauptsäle, von denen der eine von sechs, der andere von sieben Pfeilern getragen wird, mit ihrem, an der ganzen Hofseite entlang laufenden Verbindungsgange, das grösste Interesse erregen. Eine besondere Überraschung brachte bei diesen Arbeiten die Entdeckung einer kleinen, der älteren Ordenszeit angehörigen, dem h. Bartholomäus geweihten Kapelle, die in späteren Jahrhunderten gänzlich verbaut worden war und ungemein zierliche Formen aufweist. Einen Grundriss, der die somit wiedergewonnene Raumeinteilung des Ostflügels genau angiebt, findet man auf dem vorzüglichen Gesamtplan der Marienburg in der neuesten Auflage von Bädeker's Nordostdeutschland.

Augenblicklich ist man beim Nordflügel des Mittelschlosses beschäftigt, der die Wohnung des Grosskomturs und die Firmanei (Krankenstube) enthielt, und im neuen Jahrhundert soll der Westflügel mit seinem weltberühmten Hochmeister-Palast und seinem wundervollen Rittersaal an die Reihe kommen.

Was die Umgebung des Hoch- und Mittelschlosses anlangt, so sind mit erheblichen Opfern mehrere Grundstücks-Ankäufe vollzogen, damit nicht in nächster Nähe des Schlosses sich hohe Neubauten erheben, die die architektonische Gesamtansicht empfindlich stören könnten. Auch wurde das mittelalterliche Brückenthor an der Nogat wieder aufgebaut, dessen spitze Kegeldächer das landschaftliche Bild ungemein bereichert und verschönt haben.

Aus alledem geht hervor, wie rüstig das in der fernen deutschen Ostmark begonnene nationaldeutsche Werk in den letzten Jahren vorwärts geschritten ist. Im Eingange dieser Mitteilungen ist schon derer gedacht, denen das gute Ergebnis zu danken ist. Ausser ihnen ist aber auch der bereits erwähnte, unter der hingebenden und sachkundigen Leitung des Oberpräsidenten von Westpreussen, Staatsministers Dr. von Gossler, stehende Verein hervorzuheben, der durch seine Mitglieder-Beiträge und seine mit staatlicher Genehmigung veranstalteten Lotterien einen wesentlichen Teil der zur Verwendung gelangenden Mittel aufbringt. Die Freilegung des Schlosses durch Grundstücks-Ankäufe, der Erwerb der Blell'schen Waffensammlung für 130000 M., die bisher mit 75000 M. betriebene planmässige Vervollständigung der der Marienburg als Geschenk überwiesenen, höchst wertvollen Jaquet'schen Münzsammlung, mit ihrer fast vollständigen Reihe der ost- und westpreussischen Münzen (z. B. rund 1800 verschiedene Deutschordens-Münzen, 550 Danziger, 450 Thorner und 350 Elbinger Stadt-Münzen), sind diesem Verein vornehmlich zu danken. Insgesamt hat er bis jetzt etwa vier Millionen Mark zu den Gesamtkosten beigesteuert, eine Summe, die ziemlich verausgabt ist, so dass die Veranstaltung weiterer Lotterien ein unbedingtes dringendes Be-

dürfnis ist. Der Staat selbst gewährt jährlich 50000 M. und hat die Oberleitung sämtlicher Arbeiten in der Hand, wodurch zweifellos allen Interessen am besten gedient ist. Es ist ein Ehrentitel des preussischen Staates, dass er dies Unternehmen begonnen und durchgeführt hat; des Dankes aller Altertumsfreunde und aller gebildeten Deutschen ist er sicher.

Königsberg i. Pr., Dezember 1899.

BÜCHERSCHAU

Die italienische Uebersetzung von der *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* von Gregorovius, welche sr. Zt. durch R. Manzato hergestellt ist, ist längt eine bibliographische Seltenheit geworden. Eine Neuauflage des Werkes, die von der neugegründeten Società Editrice Nazionale beabsichtigt wird, soll auch künstlerischen Wert erhalten: Prof. Eug. Bosdari wird sie nicht nur mit archäologischen, kunstgeschichtlichen und bibliographischen Anmerkungen versehen, die dem heutigen Stande dieser Wissenschaften entsprechen, sondern auch ein reicher Bildschmuck soll die zeitgeschichtliche Darstellung ergänzen und erläutern. *v. G.*

NEKROLOGE

Stuttgart. In der Nacht vom 11. zum 12. Januar starb hier der Direktor der Staatsgalerie der bildenden Künste, Professor *Heinrich von Rustige.* Er war 1810 zu Werle in Westfalen geboren, studierte unter Wilhelm Schadow in Düsseldorf und ging darauf nach Frankfurt a. M., wo er zunächst am Städel'schen Institut seine Studien fortsetzte, später aber als Lehrer an der gleichen Anstalt thätig war. 1845 folgte er einem Ruf als Lehrer an die Stuttgarter Kunstschule. Rustige hat sich in den fünfziger Jahren einen Namen als Historienmaler gemacht; zu seinen bekanntesten Bildern zählen verschiedene Darstellungen aus Rubens' Leben und »Herzog Alba auf dem Schlosse zu Rudolstadt«. Noch mehr verbreitet war s. Zt. das Genrebild »Das wiedergefundene Kind«. Nachhaltige Wirkungen hat er nicht erzielen können, auch nicht als Schriftsteller, obwohl er auch als solcher überaus fleissig war. Er schrieb ausser einigen populärwissenschaftlichen Abhandlungen über Kunst verschiedene Dramen, u. a. »Conrad Wiederhold«, »Eberhard im Bart«, »Attila« und das Lustspiel »Die Maler in Uniform«. Von dem rastlosen Fleisse des in Stuttgart allbekannten und beliebten Mannes legt die Thatsache Zeugnis ab, dass er mehr als 1000 Bilder geschaffen hat. §

London. Am 20. Januar starb auf seiner Besitzung Brantwood bei Coniston *John Ruskin.* Wir werden auf das Leben und Wirken dieses in seiner litterarischen Stellung so eigenartigen Mannes noch ausführlich zurückkommen.

PERSONALNACHRICHTEN

München. Bildhauer Professor *Ferdinand von Miller* ist, vorläufig auf die Dauer von 2 Jahren, zum Direktor der Akademie der bildenden Künste berufen worden. §

WETTBEWERBE

Budapest. In seiner Sitzung vom 11. Januar beschloss der hauptstädtische Baurat, die Statue des St. Gerhard, eins der zehn Standbilder, die der König der Hauptstadt Ungarns zum Geschenk machen will, am Abhange des Blocksberges, nahe der Schwurplatzbrücke, aufzustellen. Um einen architektonischen Hintergrund zu gewinnen, wird ein Preisausschreiben mit zwei Preisen (1000 und 500 Kronen) erlassen werden, dessen nähere Bedingungen in der nächsten Sitzung des Baurates bestimmt werden sollen. * * *

Berlin. Von der überaus regen Beteiligung, die der im Oktober vorigen Jahres von der Firma König & Ebhardt in Hannover erlassene *Wettbewerb um Plakatentwürfe* gefunden hat, legt die Ausstellung der eingegangenen Arbeiten Zeugnis ab, die z. Zt. in der Leipziger Str. 34 I zu sehen ist. Die Preise sind am 18. Januar folgendermassen verteilt; 1. Preis (1000 M.): W. v. Beckerath, München; 2. Preis (750 M.): Jank & Feldbauer, München; 3. Preis (500 M.): Fräulein Josepha Licht, Leipzig; 4. Preis (4 à 300 M.): W. v. Beckerath, München, J. A. Seiler, München A. Liebmann, Berlin; 5. Preis (6 á 200 M.): Jank & Feldbauer, Frl. Gustava Haeger-München, Gino v. Finetti, E. Edel, Charlottenburg, H. Koberstein-Berlin. Der Name des 6. konnte noch nicht festgestellt werden. -r-

DENKMÄLER

Lingen. Als Dr. von Miquel seinen 70. Geburtstag feierte, beauftragte der damalige Kultusminister Dr. Bosse den Berliner Bildhauer Professor Dr. Ferdinand *Hartzer,* eine Marmorbüste des Ministers auszuführen, welche in dem Treppenhause des hiesigen Gymnasium Georgianum, der ersten Bildungsstätte Miquel's, Aufstellung gefunden hat. Die Büste giebt den Minister in vollendeter Lebenswahrheit wieder. Der charakteristische Gesichtsausdruck ist ausgezeichnet getroffen, die Haltung ohne Pose. Gerade die Schlichtheit der Auffassung ist es, welche das direkt nach der Natur modellierte Werk vor allem auszeichnet und ihm ungeteilte Anerkennung hat zuteil werden lassen. Ein zweites Exemplar ist für das Kestnermuseum in Hannover bestimmt, ein drittes wird für Frankfurt a. Main ausgeführt, wo es im Festsaal des Rathauses, dem berühmten Römer, aufgestellt werden soll (s. d. Abb. S. 217 18).

Berlin. Die Siegesallee wird bekanntlich in Kürze auch das von Prof. Schaper ausgeführte Denkmal des Grossen Kurfürsten aufzuweisen haben. Im Hinblick darauf findet sich vielfach der Hinweis, dass Berlin damit sein zweites Denkmal des grossen Hohenzollernfürsten erhalten werde. Das ist insofern nicht richtig, als die Hauptstadt ausser dem Reiterdenkmal auf der Langen Brücke bereits ein *Standbild des Kurfürsten* besitzt. Es befindet sich, der Besichtigung durchaus zugänglich, im zweiten inneren Schlosshof im Portal V. Jahrzehnte hindurch im Lustgarten stehend, hat es dann für Jahrhunderte einen Platz am westlichen Ende der Allee gehabt, welche sich im Charlottenburger Park hinter Schloss und Orangerie hinzieht. Weshalb das Standbild seit einigen Jahren von dort entfernt ist, vermögen wir nicht zu sagen. Gründe der besseren Erhaltung können nicht vorgelegen haben: die Büsten der römischen Kaiser und Kaiserinnen in derselben Allee, welche von dem Danziger Bildhauer Caspar Günther in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts für den grossen Kurfürsten gefertigt sind, zeigen, wie alle Denkmäler, welche in Parkanlagen fern von Staub, Russ und atmosphärischen Metallteilen aufgestellt sind, recht gute Erhaltung. (Dieser Umstand wird hoffentlich auch den Standbildern der Siegesalle zu Gute kommen.) Auch an der Statue des grossen Kurfürsten sind zweieinhalb Jahrhunderte ohne wesentliche zerstörende Einflüsse vorübergegangen. Das frischempfundene Werk ist, wie dem Nagler'schen Künstlerlexikon zu entnehmen ist, eine Schöpfung des Hennegauer Bildhauers Franz du Sart, nicht zu verwechseln mit dem Maler und Radierer

Cornelius du Sart. Franz du Sart hatte in Rom studiert, wo er le Wallon genannt wurde, trat dann in Dienste König Karl's I. von England und lebte später im Haag. Dort mit Arbeiten für den Garten des Prinzen von Oranien betraut, ist er wohl in Beziehungen zu Luise Henriette von Oranien, der Gemahlin des Kurfürsten getreten und mag ihr den Auftrag verdanken, die Statue ihres Gemahls zu fertigen. Der Auftrag war 1651 erfüllt. Der jugendliche Fürst ist in der damals üblichen leichten Rüstung mit Feldbinde und Kommandostab dargestellt; am Boden steht der federgeschmückte Helm, auf einem Baumstumpf ruhen Kurhut und Mantel. Das weiche, von Locken umrahmte jugendliche Gesicht zeigt eine ausgeprägte Adlernase und kleines Schnurrbärtchen. Abgesehen von dem nicht geringen künstlerischen Wert der Arbeit springt ihre Bedeutung als zeitgenössische jedenfalls nach dem Leben gefertigte Darstellung des jugendlichen Kurfürsten in die Augen. (s. Z. f. b. K., N. F. II., S. 25.) *v. G.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

München. Ein grosses *Oelgemälde von Adolf Oberländer,* »Resignation« betitelt, ist von Seiten des Staates für die königliche Pinakothek angekauft worden. Das Bild ist schon deshalb hochinteressant, weil es den genialen Meister des Humors als tiefernsten Künstler zeigt. §

Berlin. Dem Märkischen Museum ist ein interessantes Sepiagemälde *Schinkel's* aus dem Nachlasse des Geheimrat Wilhelm Schwartz zum Geschenk gemacht worden, das des Meisters ersten Entwurf der Schlossbrücke darstellt. Die Treppenrampen vor dem alten Museum, ebenso wie die figürliche Ausschmückung der Brücke, erscheinen hier anders, als sie später ausgeführt wurden. — Die Brücke, die nach Schinkel's Plänen zu Anfang der zwanziger Jahre gebaut wurde, erhielt ihren Figurenschmuck erst in den fünfziger Jahren. Auf dem hier vorliegenden Entwurfe sieht man im Lustgarten eine Reihe Standbilder auf hohen Postamenten, die bekanntlich nicht ausgeführt worden sind. -r-

Berlin. Der *Freiherr von Lipperheide* hat sich entschlossen, seine überaus wertvolle *Sammlung für Kostümkunde*, die er testamentarisch dem preussischen Staat zugewandt hatte, schon jetzt aus Händen zu geben. Demnach ist zunächst die Kostümbibliothek, die mit ihren zahlreichen Originalquellen und alten Handschriften die vollständigste nicht nur Deutschlands, sondern überhaupt ist, für das königliche Kunstgewerbemuseum übernommen worden. Sie enthält in 5818 Bänden 4335 Werke, in 827 Bänden 121 Almanachserien und ausserdem an Zeitschriften 3708 Bände. An bildlichen Darstellungen, Zeichnungen, Stichen, Photographien etc. sind 29698 Blätter vorhanden. Wegen Raummangel ist diese grossartige Stiftung vorläufig im Hause Flottwellstr. 4 untergebracht worden und dort Wochentags von 10—1 Uhr, ausserdem Dienstag und Freitag von 6—8 Uhr Nachmittags zu besichtigen. -r-

Berlin. Der *Gemäldegalerie* wurde im letzten Vierteljahre ein Gemälde des Francesco Albano, die Begegnung Christi mit Magdalena darstellend, durch Herrn James Simon, hier, zum Geschenk gemacht. — Ausserdem wurde der Sammlung der Originalskulpturen durch den Geh. Kommerzienrat W. Spemann-Stuttgart ein durch Frische der Auffassung und Lebendigkeit ausgezeichneter lebensgrosser Negerkopf in weissem Marmor aus Meliga als Geschenk überwiesen. -r-

Nürnberg. Das *germanische Museum* hat einen herrlichen Prunksessel aus dem früheren Besitz der Reichsstadt Ulm erworben, der nach dem in der Prachtstickerei der Rückenlehne angebrachten Doppeladler und Ulmer Stadtwappen anlässlich der Thronbesteigung eines Kaisers angefertigt worden ist. Das seltene Stück zeigt reiche Bildhauerarbeit in vergoldetem Nussbaumholz. §

Monte-Carlo. Hier wird dieser Tage eine *internationale Kunstausstellung* im Palais des Beaux-Arts eröffnet werden. Der Pariser Maler Georges de Dramard hat den Vorsitz des betreffenden Komitees übernommen.

Paris. Es wird beabsichtigt, anlässlich der dreihundertjährigen Jubelfeier der Geburt *Claude Lorrains* (geb. 1600 in Champagne a. d. Mosel) eine möglichst vollständige Ausstellung seiner Werke zu veranstalten. □

Brüssel. Eine hochinteressante Ausstellung wird für die Monate Mai—September a. c. vorbereitet. Etwa 200 hervorragende, aber wenig bekannte Bilder der vlämischen Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts von van Eyck bis B. van Orley werden für diesen Zweck von Klöstern, Kirchen, Hospizen, Museen und Privatleuten hergeliehen werden, sodass ein aussergewöhnlich vollständiges Bild von den Leistungen dieser Schule ermöglicht wird. □

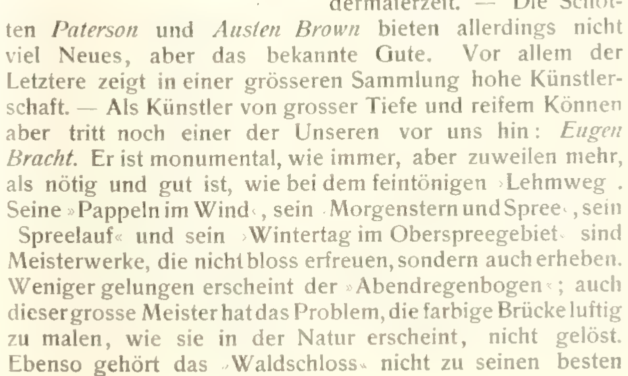
Wien. Ende Januar eröffnet die hiesige *Secession* ihre sechste Ausstellung. Sie wird ausschliesslich Hervorbringungen der japanischen Kunst aufweisen. ***

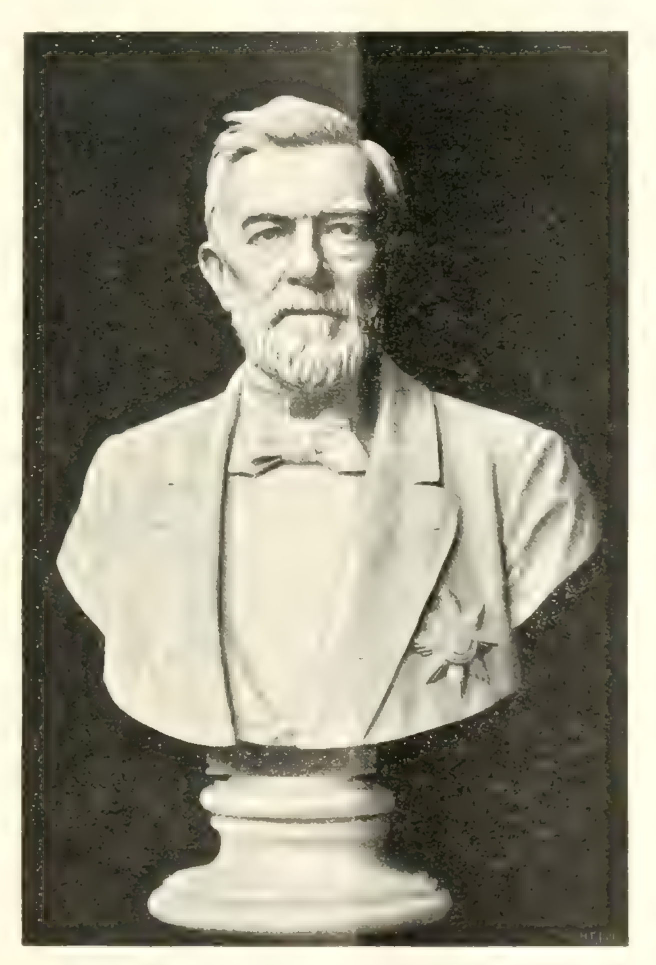
Budapest. Am 15. Januar hat die Jury für die *Winterausstellung der Landesgesellschaft für bildende Künste* die für diese Ausstellung vorhandenen Auszeichnungen verteilt und zwar folgendermassen: Stipendium des Vereins der Kunstfreunde (3000 Kronen): Karl Kernstock; Ipolyi Preis (2000 Kronen): Ladislaus Hegedüs für das Gemälde »Kain und Abel«; Preis des Herrn G. Ráth (600 Kronen): Karl Ferenczy für das Gemälde »Abendlandschaft mit Pferden«; Esterházy-Preis (600 Kronen): Edmund Tull für das Aquarell »Die Schmiede«. ***

Dresden. Im Königl. Kunstgewerbemuseum sind vom 1. bis mit 28. Januar zahlreiche Studien und Entwürfe für Dekorationsmalereien zu einer kleinen, aber recht interessanten Sonderausstellung vereinigt. Sie rühren von der Hand des kürzlich von Berlin nach Dresden verzogenen Malers *Albert Maennchen* her und sind geeignet, ein Bild von der Thätigkeit dieses jungen Künstlers aus den beiden letzten Jahren zu geben.

Berlin. Bei *Eduard Schulte* hat der *Künstler-West-Klub* wieder eine Gesamtausstellung veranstaltet. Dass sie besonders erfreulich wäre, kann man nicht sagen; da man von diesen Malern, die fast alle einen bedeutenden Namen in unserem Kunstleben sich errungen haben, etwas sehr Gutes oder doch sehr Interessantes erwartet, so ist man einigermassen enttäuscht. Das Meiste glaubt man schon früher gesehen zu haben — von Fortschritten, von dem Bestreben, fortzuschreiten ist diesmal leider sehr wenig zu spüren. Allerdings zeigt sich hier und da der Versuch, den Eindruck zu wecken, als ob ein solches Bestreben vorhanden wäre, so bei den ziemlich verunglückten nordischen Bildern *Normann's*, der plötzlich in der Weise Segantini's zu malen für gut findet. Aber so leicht, wie er es sich denkt, ist das doch nicht, wenigstens gereicht diesen Gemälden der Vergleich mit denen des Vorbildes nicht zum Vorteil. Sie sind farblos und ziemlich langweilig und wirken eher wie leicht getönte unruhige Zeichnungen. Besser ist *Ludwig Dettmann* jener Versuch geglückt, sein Bild »Santa Maria« reicht zwar auch nicht an viele seiner früheren Schöpfungen hinan, aber es ist wenigstens poesievoll gestimmt und hat einen gewissen Stich in's Heroische. *Karl Langhammer's* »Heisser Abend in der Erntezeit« ist ein Bild, das mehr Lob verdient als die Arbeiten dieses Künstlers, die gleichzeitig bei Keller & Reiner zu sehen waren, es ist sehr stimmungsvoll, ebenso wie das »Haus

in der Einöde«, aber beide zeigen doch wieder, dass der Maler mehr will, als er vorläufig kann. Seine Farbenskala scheint nicht gross zu sein, er scheint in jede Landschaft mehr Eigenes hineinzulegen, als gut ist. — *Wilhelm Feldmann's* »Abend nach dem Gewitter« zeigt dagegen eine sehr bedeutende Leuchtkraft der Farbe, aber die Glut dieses Himmels teilt sich dem Beschauer trotzdem nicht mit; er bleibt kalt, rechte Stimmung kommt nicht auf. Ein anderes, das der Maler »Abendruhe« nennt, nimmt ebenfalls trotz der Feinheit in den Tönen nicht gefangen, vielleicht, weil man gerade die »Ruhe« vermisst. — *Rudolf Possin* giebt recht nette holländische Genrebildchen, doch scheint er eine etwas störende Vorliebe für Leute mit zu grossen Köpfen zu haben; sein »holländischer Strandbube« ist eine frische, sehr erfreuliche kleine Arbeit. — *Oskar Frenzel's* »Abend am Aussendeich« und »Nach Sonnenuntergang« sind gute Gemälde, besonders das letztere ist ein äusserst stimmungsvolles Bild. — *Willy Hamacher* bietet ein Seestück von riesigen Dimensionen, »Abendwolken«. Man sieht auf dieser grossen Leinwand nur Himmel und Meer, aber trotzdem fesselt das Werk, das wohl eine der besten Darbietungen des Klubs ist. — *Hendrich* sucht den Beschauer seiner Arbeiten zuweilen durch Mittel zu interessieren, die mit der Kunst recht wenig zu thun haben. »Die schlafende Erde« erinnert stark an die einst so beliebten Vexierbilder »Wo ist die Katz'« u. dgl. — Man sieht über Wiesenflächen im Vordergrunde, die in Dämmerung gehüllt sind, hinauf zur ragenden Bergeswelt, deren Schneegipfel den Körper einer liegenden weiblichen Riesengestalt bilden. Das Kunststück ist dem Maler, dem mehr gegeben ist, recht gut gelungen, aber es ist doch eine Spielerei, die der Kunst nicht würdig ist. — Desselben Malers Illustrationen zu Goethe's »Märchen« sind ebenfalls ziemlich schwach; von Goethe's Geist ist wenig darin zu spüren. — Sollte es nicht gut sein, wenn der Künstler, der früher so viel zu versprechen schien, jetzt aber anscheinend mehr durch die Quantität als die Qualität zu wirken sucht, mit seinem Talent etwas haushälterischer umginge. Woher soll bei solcher Hetzjagd die nötige Sammlung der Seele kommen?! — *Paul Hoeniger* lehnt sich mit gutem Gelingen in seinen Strassenbildern an ähnliche Sachen Skarbina's an, besonders glücklich in »Boulevard Montmartre.« — *Max Uth's* Aquarelle sind trefflich, wie fast alle seine bisherigen Leistungen, er beherrscht die Aquarelltechnik in wirkungsvoller Weise und weiss selbst mit so spröden Mitteln ausgezeichnete Lichtwirkungen, Farbentöne und Stimmungen zu erzielen. Man sehe nur das kleine »Im Städtchen« und das andere »Am Wasser«. — Die drei Porträtmaler der Vereinigung sind *Hanns Fechner*, der zwei sehr lebensvolle, mit sicherem Können durchgeführte Bildniszeichnungen ausstellt, *G. L. Meyn* und *Hans Looschen*. Letzterer zeigt einige Studienköpfe von hoher Vollendung. Sein »Alter Mann« ist eine Meisterleistung, sowohl an Charakteristik, wie Durchführung; er beweist wiederum, wie auch trotz des sorgfältigsten Eingehens auf das Intime ein frisches, kräftiges, durchaus nicht kleinlich wirkendes Bildnis möglich ist. Auch seine Rötelstudie, die einen vollbeleuchteten weiblichen Kopf darstellt, wie der weibliche Kopf in Oel befriedigen durchaus. — *G. L. Meyn* stellt eine Porträtskizze des bekannten deutsch-österreichischen Schriftstellers Karl Pröll aus, die so lebendig und packend ähnlich wirkt, dass der Wunsch gerechtfertigt erscheint, dieser Künstler möchte häufiger so keck hingeworfene, so trefflich und rasch aufgefasste Skizzen zur Ausstellung bringen. Hier zeigt er, wie viel er kann, er muss sich hüten, durch zu sorgfältige Durchführung an Frische zu verlieren. Das ist eben doch nicht jedermanns Sache, selbst wenn er so viel künstlerische Qualitäten besitzt, wie Georg Ludwig Meyn. — Ausser den Werken dieses Klubs ist bei Schulte z. Zt. noch sehr viel zu sehen. In *Hans Völcker*, *Franz Hoch* und *K. H. Müller*, sämtlich in München, erkennen wir Landschafter von sehr verschiedenartiger, aber bedeutender Begabung. Völcker insbesondere besitzt Tiefe und poetische Begabung. *Hans Borchardt-München* erfreut wieder durch seine reizenden Interieurs mit Staffage aus der Biedermaierzeit. — Die Schotten *Paterson* und *Austen Brown* bieten allerdings nicht viel Neues, aber das bekannte Gute. Vor allem der Letztere zeigt in einer grösseren Sammlung hohe Künstlerschaft. — Als Künstler von grosser Tiefe und reifem Können aber tritt noch einer der Unseren vor uns hin: *Eugen Bracht*. Er ist monumental, wie immer, aber zuweilen mehr, als nötig und gut ist, wie bei dem feintönigen »Lehmweg«. Seine »Pappeln im Wind«, sein »Morgenstern und Spree«, sein »Spreelauf« und sein »Wintertag im Oberspreegebiet« sind Meisterwerke, die nicht bloss erfreuen, sondern auch erheben. Weniger gelungen erscheint der »Abendregenbogen«; auch dieser grosse Meister hat das Problem, die farbige Brücke luftig zu malen, wie sie in der Natur erscheint, nicht gelöst. Ebenso gehört das »Waldschloss« nicht zu seinen besten





Finanzminister Dr. v. Miquel.
Marmorbüste von Prof. F. HARTZER im Gymnasium zu Lingen.

Arbeiten. Eugen Bracht ist fast sechzig Jahre alt — aber diese Ausstellung beweist aufs neue, dass er ein Junger geblieben ist, dass er rüstig vorwärts schreitet und dass wir noch vieles Schöne und Grosse von ihm erwarten dürfen. *P. W.*

VEREINE

München. Der Vorstand der *Künstlergenossenschaft* hat sich für 1900 folgendermassen constituiert: Franz von Lenbach, I. Vors.; Hans Petersen, II. Vors.; Richard Gross, I. Schriftf.; H. Koch, II. Schriftf.; Schmidt-Breitenbach, Kassierer. — Beisitzer: Bildhauer K. G. Barth, J. v. Kramer, J. Menges; Maler W. v. Diez, Kolmsperger, A. Lüben, Pacher, Scholz, Seitz und Fr. Simm; Architekten Drollinger und Krefft; Kupferstecher: Obermayer. -§-

Berlin. In der ersten ordentlichen Hauptversammlung des *Vereins Berliner Künstler* am 16. Januar wurde *Anton von Werner* zum I. Vorsitzenden wiedergewählt. -r-

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein in Tunis entdecktes römisches Mosaikpflaster. In Oglet-Atha, 70 Kilometer südöstlich von Sfax in Tunis, hat man auf einer Anhöhe in einer Tiefe von 1 Meter bis 1,50 Meter die Reste eines Pachthofes oder einer Villa aus römischer Zeit entdeckt. Die Ausgrabungen, über die Gauckler in dem soeben erschienenen »Bulletin Archéologique« berichtet, werden von Dubois fortgesetzt, aber haben schon jetzt zu interessanten Ergebnissen geführt. Bemerkenswert ist vor allem das dabei aufgefundene Mosaikpflaster eines grossen Saales, vielleicht eines Atrium. Die Schwelle und das Gemälde, an das sich ein geometrisches Motiv anschliesst, werden von derselben Umrahmung umschlossen. Nach dem Stil der Ausführung gehört das Mosaik etwa in die Mitte des zweiten Jahrhunderts. Die Schwelle ist mit Rautenmustern geschmückt, die in ein Rechteck hineingezeichnet sind. Das Gemälde, das nur verstümmelt erhalten ist, stellt eine Hetzjagd auf Gazellen dar. Der Schauplatz ist eine weite Ebene, mit Olivenbäumen, hoch gewachsenen Cypressen, dicht belaubten Orangebäumen und Weinbergen bepflanzt. Die Zeichnung verrät eine genaue Beobachtung der Natur. Die Jäger sind ohne Hut, mit glatt abgeschnittenem Haar und bartlosem Gesicht. Sie tragen kurze Röcke, deren Ärmel mit grossen länglichen Streifen und an den Schultern mit menschlichen Fratzen bestickt sind. Um den Hals ist gewöhnlich eine hellfarbige Krawatte geknüpft, deren beide Enden auf die Brust herabhängen. Die Beine sind immer nackt und die Fussbekleidung besteht aus einer Art von Halbschuhen von verschiedener Höhe. Die Gazellenjäger sind in verschiedener Stellung dargestellt. Einige stehen aufrecht und halten ihr Pferd am Zügel, andere traben gemächlich dahin, während einige in vollem Galopp dahinsausen. Kein Jäger ist bewaffnet. Sie haben nur eine Reitgerte und Peitsche, deren Stil in einem Ring endigt, durch den der Riemen gezogen ist. Die beiden Gazellen des Bildes sind in voller Lebendigkeit gezeichnet. Die eine nagt an einem Laubbüschel, während die andere, durch das Geräusch schon aufmerksam gemacht, den Kopf hebt. Die Gazellenjagd war damals ein sehr beliebter, aber auch sehr nützlicher Sport, da die Gazellen alle Anpflanzungen verwüsteten. So war das dargestellte Motiv ein sehr zeitgemässes Thema, das der Künstler wahrscheinlich auf besonderen Wunsch des Bestellers nach der Natur ausgeführt hat. Das Mosaik ist aber auch deshalb von besonderem Interesse, weil es beweist, dass damals in diesen Gebieten eine hohe Blüte der Baumkultur gegenüber der Getreidekultur vorherrschte und die Ebene nicht nur Olivenbäume, sondern auch Wein und Orangen getragen hat. §

VERMISCHTES

Rom. Schon am Abend vor der Weihnachtsvigilie begannen alle Glocken Roms gleich nach dem Avemaria das Anno santo einzuläuten. Die stille, kalte, nebelschwere Luft schien auf einmal mit tausend klangvollen Stimmen erfüllt, die aus nah und fern, laut und leise, fröhlich und klagend über die ewige Stadt dahinschwebten. Wer drinnen an der Arbeit war hielt inne, wer draussen auf der Strasse ging blieb stehn, und jeder fragte sich oder den anderen überrascht: was soll das bedeuten? Das heilige Jahr beginnt, sagte er sich selbst, wenn es kein Nachbar that, und jedermann fühlte, dass nun etwas altes abgeschlossen sei und etwas neues beginne. Ein Blatt im grossen Schicksalsbuch der Völker hatte sich gewandt, es war beschrieben und wohl zu lesen; aber die geheimnisvollen Züge der Zukunft hatte noch niemand zu deuten vermocht. — Die ernste ahnungsvolle Ehrfurcht vor dem Unbekannten gab auch der vornehmen Versammlung den Charakter, welche am Morgen des 24. Dezember in der Vorhalle der Peterskirche der Ankunft des Papstes entgegensah, rings in weitem Umkreis um die Porta santa geschaart. Nicht ein einziger der Versammelten konnte sich rühmen schon früher einmal die Öffnung der heiligen Pforte in St. Peter gesehen zu haben, denn es waren 75 Jahre vergangen seit Leo XII. diese Ceremonie zum letztenmal gefeiert hatte. Selbst als die hohen Bronzethüren des Constantinportales sich öffneten und die Prozession langsam und feierlich die Stufen herabschritt, regte sich die Menge kaum, und erst als die Kardinäle im Portal erschienen mit weissen Mänteln und weissen Mitren, jeder eine brennende Kerze in der Hand, wurde es unter den Zuschauern lebendiger. Die silbernen Trompeten begannen einen feierlichen Marsch, und da erschien auch schon der Papst oben an der Treppe, hoch über seiner ganzen Umgebung. Er war so blass wie die weissen Seidengewänder, wie seine Mitra und sein Mantel, er trug eine Kerze in der Linken und erteilte mit der Rechten den Segen. Langsam schwebte er über gesenkten Häuptern dahin bis man ihn vor seinem Throne niedersetzte, dessen Stufen er hinanschritt von zwei Kardinaldiakonen geleitet. Die Würdenträger scharten sich um ihn, und dann überreichte ihm der Grosspoenitenziar feierlich den goldenen Hammer. Als die Musik geendet hatte erhob sich der Papst und stand einen Augenblick allen sichtbar auf der höchsten Stufe seines Thrones, dann schritt er langsam die Stufen hernieder und wandte sich zur heiligen Pforte um welche rings die Kardinäle Platz genommen hatten, immer noch die flackernde Kerze emporhaltend. Zwei laute Hammerschläge ertönten und die kräftige Stimme Leo's XIII. wurde laut: Aperite, mihi portas iustitiae, worauf der Sängerchor die Antwort gab. Zum zweitenmal schlug der Papst die heilige Thür und es war totenstill als man klar und deutlich seine Worte vernahm: Introibo in domum tuam Domine. Wieder antworteten die Sänger, und dann schlug der Papst zum drittenmal stärker als vorhin gegen die Mauer und lauter als alles andere rief er die Worte: Aperite mihi portas quoniam nobiscum Deus. Es war ein feierlicher Moment als dann die Thür sich langsam senkte, als alle Glocken von St. Peter zu läuten begannen und die Sänger Palästrinas Jubilate anstimmten. Leo stieg aufs neue den Thron heran und während die Poenitenziare der Peterskirche die heilige Pforte mit Weihwasser wuschen, ruhte er und lauschte mit geschlossenen Augen den Klängen der Musik. Dann erhob er sich aufs neue. Man gab ihm die brennende Kerze in die Linke und das Kreuz in die Rechte und von dem ganzen Hofstaat umringt, näherte er sich wieder der heiligen Thür. Auf der Schwelle kniete er nieder und stimmte das Tedeum an, dann erhob er sich und gestützt auf zwei Kardinaldiakonen hielt er endlich seinen Einzug

in die Basilica durch das heilige Thor. Alle Ordensgenossenschaften, die Prälaten, das heilige Collegium folgten ihm; es war ein Anblick wie eine Vision, welche dem Auge langsam und allmählich in der Peterskirche entschwand. Keine unter den vielen Ceremonien der Römischen Kirche ist so einfach wie diese, keine ist ergreifender und sinnvoller. Denn mit der Öffnung der hl. Pforte öffnet die Kirche gleichsam ihren Schooss und Wunder und Gnaden ohne Zahl verspricht sich jeder fromme Katholik nachdem die Gnadenpforte aufgethan von dem nunmehr eingeweihten heiligen Jahr. Tausende von Menschen erwarteten den Papst in St. Peter, der endlich die Tiara auf dem Haupt allen sichtbar unter der Kuppel des Michelangelo erschien und mit ausgebreiteten Armen urbi et orbi seinen Segen erteilte. *E. ST.*

Budapest. Die von Fachleuten hochgeschätzte Sammlung des Magnatenhausmitgliedes *Georg Ráth* in Budapest ist zum Teil von der Kunstfirma Colnaghi in London erworben worden, was für Ungarn ein harter Verlust ist; man wundert sich, warum Herr Ráth die Bilder dem Staate zum Ankauf nicht angeboten hat. Unter den veräusserten Bildern finden wir z. B. zwei Werke von Rembrandt, welche vor zwei Jahren auf der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung viel bewundert wurden. Das eine ist ein weibliches Portät, das andere eine wundervolle Landschaft. Der Verkaufspreis des letztgenannten Bildes soll 100000 Mark betragen. -z.

Budapest. Acht Bilder von *Munkácsy,* über deren Ankauf sich das Ungarische Kultusministerium wegen einer Differenz von 2000 fl. nicht schlüssig machen konnte, sind von zwei Privatleuten, welche die Bilder nun in London zu verwerten suchen, für 8600 fl. erworben worden. ***

Paris. Wilder Streit ist unter den *Pariser Künstlern* entbrannt, der in einer unglaublichen Anmassung der Jury für die französische Kunstabteilung der Weltausstellung seinen Grund hat. Diese edle Jury besteht aus 56 Mitgliedern, und diese 56 Biedermänner haben beschlossen, dass nicht nur jeder von ihnen für *8 Bilder* Jury-Freiheit geniessen soll, sondern ausserdem jedes Mitglied eines der beiden Salons, das irgend einmal einer Jury angehört hat. Damit sind von den 1600 zur Verfügung stehenden Plätzen für Kunstwerke 1100 vergeben, in die übrigen 500 können sich die teilen, die das Glück haben, vor den Augen einer solchen Jury Gnade zu finden! Dabei soll diese Ausstellung ein möglichst umfassendes Bild von der Entwicklung der französischen Kunst während der letzten 10 Jahre geben! — Es wäre unglaublich, wenn nicht ähnliches anderswo auch vorkäme! Die Hauptsache bleibt das liebe Ich; nnr keine allgemeinen grossen Gesichtspunkte!

Berlin. Die Ausschmückungskommission des Reichstages beschäftigte sich in ihrer Sitzung vom 15. Januar wieder einmal mit dem ebenso vielbesprochenen wie harmlosen Stuck'schen Fries »Die Jagd nach dem Glück«. Da der Künstler auf der Zahlung der vollen, kontraktlich festgesetzten, allerdings sehr hohen Kaufsumme bestand, so hat sich nunmehr die Kommission, nach Vereinbarung mit dem Reichsamt des Innern, mit der Zahlung der Restsumme von 6000 M. einverstanden erklärt. Der Fries, auf den Stuck schon über 20000 M. Vorschuss erhalten hatte, befindet sich in einem Nebengelass des Reichstagsgebäudes und wird dort vorläufig bleiben. Wenn sich kein Käufer für das durchaus dekorative Werk findet, will der Fiskus es einem Museum zum Geschenk machen. — Der malerische Schmuck der Decke des Bundesratssaales soll zum Gegenstand eines engeren Wettbewerbes gemacht werden. -r-

Hamburg. Über den im Beginn des XV. Jahrhunderts thätigen hamburgischen *Meister Francke* und seine Bedeutung für die Gegenwart hielt Prof. Lichtwark in Hamburg einen Vortrag, in dem er sagte, die Kunsthalle besitze nichts Bedeutenderes als die Bilder dieses fast vergessenen Malers, und es werde auch schwerlich je etwas Hervorragenderes für sie zu erwerben sein. Nachdem der Vortragende sich über die mutmasslichen Gründe jenes Vergessenseins verbreitet hatte, sagte er u. a., Francke's Bedeutung liege vor allem darin, dass er eine speziell niederdeutsche Kunst bringe, eine Kunst voll Licht, Farbe und bewegten Lebens. Im Gegensatz zur italienischen Kunst werde bei der niederdeutschen Kunst jede Gebärde aus der Seele der dargestellten Personen heraus bestimmt, drücke jede Bewegung etwas Bestimmtes aus, und in dieser Darstellung der Gebärde sei Francke einer der grössten Meister überhaupt und von seinen Zeitgenossen auch in Hinsicht der koloristischen Begabung nirgends erreicht. -r-

Berlin. Der auf der *Grossen Berliner Kunstausstellung* mit Recht Aufsehen erregende, schöne, überlebensgrosse Brunfthirsch von *W. Rusche* wird auf Befehl des Kaisers in Lauchhammer in Bronze gegossen und soll im Juni im Jagdschloss Springe aufgestellt werden. -r-

VOM KUNSTMARKT

Köln a. Rh. Am 5. Februar 1900 gelangt die Gemälde-Sammlung des Baumeister Ed. Delitt durch J. M. Heberle (H. Lembertz' Söhne) zur Versteigerung. Dieselbe enthält in 88 Nummern hervorragende Gemälde vorwiegend von bedeutenden Meistern der vlämischen und holländischen Schulen des 17. und 18. Jahrhunderts. Der soeben erschienene illustrierte Katalog ist von genannter Firma gegen Portovergütung zu beziehen.

Der Hauptvorstand der Allg. Deutschen Kunstgenossenschaft in Berlin, Bellevuestr. 3, veröffentlicht einen Brief des Reichskommissars der Pariser Weltausstellung, Geheimrat Richter, zufolge welchem die Absendung der für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke sich noch nicht empfiehlt. Der Brief, der uns mit Cirkular vom 16. Januar am 30. Januar zuging, lautet:

Paris, 88, Avenue des Champs Elysées,
den 15. Januar 1900.

Euerer Hochwohlgeboren beehre ich mich in Erwiderung auf das gefällige Schreiben vom 4. d. Mts. ergebenst mitzuteilen, dass ich die Ansicht des Herrn Professors Seidl, dass es unmöglich sein wird, die deutscherseits in Paris auszustellenden Kunstwerke schon zwischen dem 15. und 20. Februar in dem für sie bestimmten Gebäude unterzubringen, nur teilen kann. Ich bin der Ansicht, dass das Gebäude vor Mitte März nicht soweit gediehen sein wird, um die Ausstellungsgegenstände aufnehmen zu können. Ich werde mich wegen der Verlängerung der Frist für die Hersendung der Kunstwerke mit dem Generaldirektor der Ausstellung in den nächsten Tagen in Verbindung setzen und darf mir eine Mitteilung über das Ergebnis dieser Unterredung ergebenst vorbehalten. Jedenfalls werden Euere Hochwohlgeboren aber gut thun, schon jetzt die beteiligten Stellen darüber zu unterrichten, dass die Absendung der Kunstwerke aus dem oben erwähnten Grunde erst zu einem wesentlich späteren Termin, als ursprünglich in Aussicht genommen war, wird erfolgen können.

Mit dem Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung habe ich die Ehre, zu sein

Euerer Hochwohlgeboren
sehr ergebener
Richter.

Radierungen aus der Zeitschrift für bildende Kunst.

Neuerscheinungen der Jahre 1898/99.

Maler oder Bildhauer	Nr.	Radierer	Gegenstand	Abdrucksgattung	Preis
F. Schmutzer	487	Originalradierung	Holländisches Mädchen	Vor der Schrift	2,00 Mark
Rembrandt	488	Heliogravüre	Kopf seines Bruders	,,	,,
B. Pankok	489	Originalradierung	Mutter und Kind	,,	,,
F. Hollenberg	490	,,	Landschaft	,,	,,
W. Leistikow	491	,,	Landschaft	,,	3,00 Mark
V. Vorgang	492	Fr. Krostewitz	Herbst im Park	,,	2,— ,,
P. Hey	493	Originalradierung	Schachspieler	,,	,,
H. Wolff	494	,,	Mädchenkopf	,,	,,
K. Breitbach	495	Fr. Krostewitz	Ernste Stunden	,,	,,
F. R. Weiss	496	Originalradierung	Die Stadt	,,	,,
Van Dyck	497	P. Halm	Maria Ruthwen	,,	,,
H. Wolff	498	Originalradierung	Porträt des Malers Völkerling	,,	,,
C. Th. Meyer-Basel	499	,,	Landschaft	,,	,,
O. Gampert	500	,,	Landschaft	,,	,,
H. Reifferscheid	501	,,	Alte Frau	,,	,,
H. Robert	502	P. Halm	Architekturbild	,,	,,
M. Liebermann	503	A. Krüger	Sonntag Nachmittag in Laren	,,	,,
Ph. Frank	504	Originalradierung	Schwäne	,,	,,
P. Hey	505	,,	Rothenburg o. v. T.	,,	,,
Carreño de Miranda	506	F. Wilisch	Gründung des Trinitarierordens	,,	,,
H. Wolff	507	Originalradierung	Herren Porträt	,,	,,
Mathies-Masuren	508	,,	Landschaft	,,	,,
A. Cossmann	509	,,	Lesendes Mädchen	,,	,,
P. Hey	510	,,	Junge Dame	,,	,,
A. Struys	511	Heliogravüre	Hoffnungslos	,,	,,
,, ,,	512	,,	Der Besuch beim Kranken	,,	,,
M. Röder	513	Originalradierung	Pinienhain	,,	,,

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 15. 15. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSGRABUNGEN AUF DEM FORUM ROMANUM

VON WALTHER AMELUNG.

Die Archäologie ist eine junge Wissenschaft; jede Generation tritt den Problemen mit neuen Gesichtspunkten entgegen, die häufig die Ansichten der vergangenen Generation von Grund aus umstürzen; die Arbeit des Spatens fördert Überraschungen um Überraschungen an das Licht; ja es liegt wohl im Wesen vieler Aufgaben dieser Wissenschaft und ihren Bedingungen, dass manche Resultate ewig schwankend bleiben müssen. Dieses Unfertige, Tastende, Gährende hat für die Jünger der Archäologie, wenigstens für die, die sich durch die augenblickliche Unsicherheit nicht zu sentimentalem Weltschmerz entmutigen lassen, etwas ungemein Reizvolles; es nimmt alle Geisteskräfte in geschärftem Masse in Anspruch. Dem Laien, der gerne auf sicheren Resultaten ausruht, um sich schmärmend den Launen seiner Phantasien zu überlassen, erregt dieser Zustand leicht ein unbehagliches Gefühl; und was wird man sagen, wenn man vernimmt, wie der Spaten seit November 1898 daran ist, eine Stätte — zum Teil zerstörend — umzugestalten, auf der jeder Romfahrer mit Schauern der Ehrfurcht seine Gedanken hat wandern lassen, die er sich bevölkert hat mit den grossen Gestalten der römischen Geschichte, — wenn man erfährt, dass der Boden der sacra Via, auf dem die Schatten seiner Einbildung herumwallten, fast durchweg ein schlechtes Machwerk mittelalterlicher Zeiten oder gar dieses Jahrhunderts ist oder vielmehr war. Man muss hoffen, dass der tiefer denkende Teil des Publikums sich versöhnen lassen wird durch die grosse Menge neuer wichtiger Entdeckungen, und dass diese den Anlass zu eingehendstem Interesse und freudigster Anteilnahme geben werden, Anteilnahme auch an den Arbeiten der Wissenschaft, die nun begonnen hat, die praktischen Resultate der Ausgrabung, die übrigens noch nicht beendigt sind, theoretisch zu bewältigen. Dass diese Arbeiten leider nicht, wie es zum Segen der Wissenschaft und der Wahrheit wünschenswert wäre, durch friedlichen Wettstreit aller verfügbaren Kräfte gefördert werden, sondern zu hässlichen Auseinandersetzungen geführt haben, hat die kleinliche Reizbarkeit und Eitelkeit verschiedener Elemente in der offiziellen italienischen, spezieller der römischen Gelehrtenwelt verschuldet, durch deren Begünstigung der derzeitige Unterrichts-Minister G. Baccelli seine entschiedenen Verdienste, die er sich um die Förderung der Ausgrabungen erworben hat, sicher nicht vergrössert. Uneingeschränktes Lob verdient die begeisterte Hingabe des technischen Leiters der Ausgrabungen, des Ingenieurs Boni, der die für einen einzelnen Menschen schier überwältigenden Schwierigkeiten mit unermüdlichem Eifer und grossem Geschick zu bezwingen trachtet. Am leichtesten wird ein Überblick zu gewinnen sein, wenn der Leser mir von Gebäude zu Gebäude, einem Gang auf dem Forum entsprechend, folgen will; natürlich ist, dass aus dem fast überall angegrabenen Boden noch viele ungelöste Rätsel in Form von wirr durch einander laufenden Mauerzügen emporragen. Grössere Sicherheit kann hier erst gewonnen werden, wenn alle Reste sorgfältig aufgenommen, gemessen und gezeichnet sind.

Der Besucher gelangt auf der neuangelegten Zugangstreppe nicht mehr wie früher auf den Cella-Boden des Castortempels, sondern direkt herunter auf das Pflaster des *Vicus tuscus*, der Strasse zwischen dem genannten Tempel und der Basilica Julia. Hier empfängt uns das erste Rätsel; man hat in einiger Tiefe unter dem Pflaster einen Ziegelfussboden gefunden, von dem es bisher ganz unklar ist, zu welchem Gebäude er gehört haben könnte, der aber sicher beweist, dass die Strasse in älterer Zeit, d. h. vor dem Bau der Basilica Julia durch Cäsar eben hier nicht liegen konnte.

Wendet man sich dann zunächst rechts um das Fundament des *Castortempels* herum, so wird mancher Besucher, der seit längeren Jahren die Stätte nicht gesehen hat, auch hier an der Front des Tempels Veränderungen bemerken. Früher führte eine schräg abfallende Mauermasse zur Höhe des Tempels empor. Es war der deutsche Topograph O. Richter, der hier im Jahre 1897 nach Beseitigung der rohen Mauermasse Spuren eines älteren sorgfältig und schön an-

gelegten Aufgangs mit je einer Seitentreppe und glatter Front entdeckte, der seiner Annahme zufolge gelegentlich den Rednern der Oppositionspartei als *Rednerbühne* gedient hat, worauf denn auch gewisse Zeugnisse antiker Schriftsteller zu deuten scheinen. Die glatte Front mit Ablauf unten liegt jetzt frei; den linken Treppenaufgang hat man zum Teil restauriert mit den erhaltenen Resten der Marmorstufen.

Dicht daneben überspannte ein *Triumphbogen des Augustus* die Sacra via. Bisher sah man nur die vier glatten quadratischen Oberflächen des Fundaments, auf denen die vier Pfeiler des Bogens ursprünglich aufsetzten. Jetzt hat man die Reste dieser Pfeiler, die bisher vernachlässigt und den meisten unkenntlich umherlagen, auf diesen vier Flächen aufgebaut.

Von hier aus gelangt man geradeaus zu dem runden Fundamentkern des *Vesta-Tempels*. Es ist ein Lieblingsgedanke des Ministers Baccelli, diese Stätte, die einem der heiligsten Kulte des alten Rom geweiht war, wieder herzustellen. Hauptsächlich, um die Möglichkeit dieses Unternehmens, d. h. die Festigkeit der Fundamente zu prüfen, hat man diese, die bisher dem Auge verborgen lagen, ausgegraben. Man fand eine ringförmige Tuffmauer und darin einen Kern von Gussmauer; in seinem Innern einen kellerartigen Raum, der wahrscheinlich zur Bergung von Asche gedient hat; der Leser weiss, dass im Vestatempel stets ein Feuer lebendig erhalten werden musste. Wir erfahren, dass der Abgang (stercus) jährlich einmal aus der aedes Vestae fortgeschafft wurde; es musste also ein Raum vorhanden sein, in dem er bis dahin geborgen wurde. In der Nähe liegen Reste des Gebälks und der Kassettendecke des Tempels umher; sie sind aber so gering, dass eine Rekonstruktion unverhältnismässig grosse Kosten bereiten würde.

Wendet man sich hierauf dem *Haus der Vestalinnen* zu, so bemerkt man an seinem Äussern einen kleinen *kapellenartigen Anbau*, eine Ädicula, die mit Benutzung antiker Reste hier an ihrem ursprünglichen Platz errichtet ist. Zwar entspricht ihr heutiges Aussehen nicht ganz dem ursprünglichen: das Gebälk wird getragen von einer unkanellierten Travertinsäule und einem Pfeiler, während es einst zwei kanellierte Marmorsäulen stützten. Die Reste der Inschrift sagen uns, dass Senat und Volk die Aedicula errichtet haben; sie barg ein Bild der Vesta, während in dem Tempel bekanntlich kein Bild der Göttin vorhanden war.

Auch im Innern des Hauses der Vestalinnen hat man unter dem bisher bekannten Paviment Reste älterer Anlagen gefunden. Das Fragment von der *Statue einer Vestalin*, das bei dieser Grabung gefunden wurde, ist von später, sehr geringer Arbeit; man hatte, wie in den meisten Fällen eine griechische Gewandfigur benutzt und ihr den Porträtkopf der Vestalin aufgesetzt; also auch für das eigenartige Kostüm dieser Priesterinnen, das, wie sich nach neueren Forschungen immer deutlicher herausstellt, vorbildlich für die Kleidung der Nonnen wurde, hat uns dieser Fund nichts Neues gelehrt. Die überall fühlbare Absicht, nicht nur gründlicher in der Tiefe zu forschen, sondern auch das Gefundene besser zu erhalten als früher, hat auch im Haus der Vestalinnen dazu geführt, die Fussböden in den Räumen, die das Atrium umgeben, zu restaurieren und diese Räume z. T. mit Dächern zu versehen. Auch im Nordosten des Atriums sind die Arbeiten gründlich vorgegangen. Zahlreiche Mauerzüge von Gebäuden verschiedener Epochen laufen durch einander und erregen schon allein dadurch selbst für den, der diese Züge nicht voneinander zu scheiden weiss, die Vorstellung einer in ununterbrochener Lebhaftigkeit fortschreitenden geschichtlichen Entwicklung.

In einem Abzugsgraben innerhalb des Hauses der Vestalinnen endlich wurde ein reicher Schatz von prächtig erhaltenen *Goldmünzen* aus der Zeit der Kaiser Constantius II., Valentinian III. und Anthemius (5. Jahrh. n. Chr.) gefunden. Er wurde dort wohl in Kriegswirren geborgen und sein Besitzer mag durch den Tod verhindert worden sein, das verborgene Gold wieder zu heben. Die meisten Münzen sind so vorzüglich erhalten, dass man annehmen muss, sie seien kaum oder gar nicht in Umlauf gewesen, als man sie versteckte.

Kehren wir zum Bogen des Augustus zurück, so öffnet sich jetzt in vollkommener Deutlichkeit nach Osten hin ein Strassenarm der Sacra via zwischen dem Eingang zum Haus der Vestalinnen und der *Regia, dem Amtslokal des Pontifex Maximus,* an dessen der Strasse zugekehrter Wand die bekannten, jetzt im Conservatoren-Palast befindlichen Consular-Fasten, Verzeichnisse der Magistrate und eventuellen Triumphe für jedes Jahr, eingemauert waren. Die Fundamente dieses Baues sind erst jetzt freigelegt worden; man betritt den Vorraum von Osten her — Teile seiner Marmorwandungen sind erhalten —, dann das Innere, die ursprüngliche Schwelle überschreitend. Auf dem Boden des Innenraumes fällt ein kreisrundes Fundament auf, umgeben von einem Ring von Tuffquadern. Man vermutet, dass in dem Rundbau, den dies Fundament getragen haben muss, die heiligen Lanzen des Mars aufbewahrt worden seien, deren Rasseln den Römern ein sicheres Vorzeichen folgenschwerer Ereignisse war; so sollen sie in der Nacht vor dem Tode Cäsar's, die der Diktator eben hier in der Regia verbrachte, gerasselt haben. Die Erinnerung an jenes Schicksal lenkt unsern Blick nordwärts hinüber zu dem Templum Divi Julii, doch ehe wir uns dort vergegenwärtigen, was uns die neuen Ausgrabungen lehren, bemerken wir noch zu beiden Seiten der Regia je eine Öffnung einer *Cisterne* von bedeutender Ausdehnung, von denen die eine mitten in dem Arm der Sacra via liegt. Ihre Anlage dürfte also einer älteren Zeit angehören als der Bauplan, den wir jetzt durchgeführt vor uns sehen. In der anderen Cisterne fanden sich ausser Scherben von Gefässen allerlei Schreibutensilien. Sie werden von den Schreibern herrühren, die hier um die Regia ihre Bureaus haben mussten; ein solches Bureau lag auch in der Nähe der Rostra beim Severusbogen, die sog. Schola Xantha, von der späterhin noch die Rede sein wird. In der Nähe der Regia überspannte die Sacra via der *Ehren-*

bogen der Fabier — Fornix Fabianus —, der im Jahre 121 v. Chr. von Q. Fabius Maximus errichtet worden war. Wenn man auch den Ort, an dem er stand, bisher nicht genau hat ermitteln können, ist es doch gelungen, so zahlreiche Reste seiner Wölbung aufzufinden und in der ursprünglichen Ordnung zu vereinigen — sie liegen auf dem Boden gegenüber dem Templum Divi Romuli (S. S. Cosma e Damiano) —, dass man wohl daran denken kann, dieses ehrwürdige Denkmal republikanisch-römischer Architektur wieder aufzurichten.

Das Templum Divi Romuli selbst dient jetzt, ebenso wie ein kleiner abgegrenzter Bezirk südlich daranstossend, zur Bergung von interessanten leicht transportablen Fragmenten von Inschriften und Skulpturen. Es mag an dieser Stelle erwähnt werden, dass man dem steigenden Bedürfnis nach besserer Konservierung bedeutsamer kleinerer Funde auf dem Forum durch die Anlage eines besonderen *Museums* Rechnung tragen will. Der geeignetste Ort dafür wäre wohl das in die Ruinen des Templum Veneris et Romae eingebaute, auf der Höhe zwischen Forum und Colosseum gelegene Kloster der Kirche S. Francesca Romana. Doch ist man sich über die Wahl des Ortes noch nicht einig.

Zwischen der Apsis der Constantins-Basilika und dem sog. Templum sacrae urbis hat man bis zu den Fundamenten gegraben; doch ist die Hoffnung, hier weitere Fragmente des antiken Stadtplanes aufzufinden, nicht erfüllt worden.

Verfolgen wir nun, von hier uns rückwärts wendend, den Hauptarm der *Sacra via* nach den tiefer gelegenen Teilen des Forum, d. h. bis zum Templum Divi Antonini et Divae Faustinae, so finden wir hier den Strassenboden durch die neuen Ausgrabungen in beträchtlich grösserer Tiefe als bisher. Ein bis anderthalb Meter unter dem bisherigen Pflaster hat man den Strassenboden gefunden, der thatsächlich aus antiker Zeit stammt, während die Anlage des oberen höchstens für mittelalterlich gehalten werden kann. Die antike Pflasterung ist weit regelmässiger und besser, dem höheren Kulturzustand entsprechend. Im Zasammenhang damit hat man denn auch die Stufen vor dem Faustinatempel bis in grössere Tiefe blossgelegt, so dass nun der Aufgang mit der imposanten Vorhalle des Tempels — der Altar liegt auf halber Höhe inmitten der Stufen — weit bedeutender wirkt.

(Schluss folgt.)

BÜCHERSCHAU

Il piccolo italiano. Ein Handbuch zur Fortbildung in der italienischen Umgangssprache und zur Einführung in italienische Verhältnisse und Gebräuche, verfasst und mit Aussprachehilfen versehen von *Dr. O. Hecker,* Lektor der italienischen Sprache an der Universität Berlin. 12°. 164 S. Karlsruhe, J. Bielefeld's Verlag. Preis geb. M. 2.40.

Das sehr ansprechende handliche Büchlein ist kein Sprachführer in dem landläufigen Sinne, sondern es bietet das Wissenswerteste der italienischen Umgangssprache gleich in dem fremden Idiom selbst und trägt so ein durchaus modernes Gepräge. Die 25 Kapitel, in die der Stoff gegliedert ist, lassen kaum etwas vermissen, was für den Fremden, der doch im Punkte der Sprache häufig ungenügend vorbereitet das Land betritt, unumgänglich notwendig ist. Mit grosser Sorgfalt ist der Autor bei der Abfassung des Textes bemüht gewesen, sich knapp, präzise und schlicht auszudrücken, um die Lektüre nicht unnötig zu erschweren. Auch für die Aussprache hat der Verfasser sehr wertvolle Hilfen gegeben, so dass man kaum fehlgehen kann. Wir halten das kleine, überaus anziehend geschriebene Buch für sehr geeignet, den Besucher Italiens auf allen Gebieten des Verkehrs in sprachlicher Beziehung ungemein rasch auf eigene Füsse zu stellen, zumal der beigefügte Index das Aufsuchen des einen oder andern Ausdruckes sehr erleichtert. *G. K.*

NEKROLOGE

Paris. Hier erlag, kaum 27 Jahr alt, der belgische Maler H. Evenepoël einem Typhusanfalle. Er hatte seit 1895 im Marsfeld-Salon ausgestellt und durch seine äusserst kräftigen Bildnisse und Bilder aus dem Pariser Leben die schönsten Hoffnungen erregt. — Ferner starben der durch seine Statuen des Dichters Rouget de l'Isle, Ledru-Rollin's, Berryer's etc. bekannte Bildhauer Leopold Steiner und der Architekt Paul Sédille, der durch seine Eisenkonstruktionen, insbesondere das häufig nachgeahmte Warenhaus zum Printemps, weit über Paris hinaus sich einen guten Namen erworben hatte. *G.*

PERSONALNACHRICHTEN

Budapest. Die grosse goldene Medaille des Vereins für bildende Künste ist einstimmig dem Architekten *Edmund Lechner* für seine künstlerischen Gesamtleistungen zuerteilt worden. ***

WETTBEWERBE

Hamburg. Ein *Preisausschreiben für deutsche und deutsch-österreichische Maler* erlässt der Vorstand des im Bau befindlichen deutschen Schauspielhauses hier, und zwar zwecks Gewinnung von Entwürfen für zwei Plafondgemälde, die an Ort und Stelle auszuführen sein werden. Für das grössere Bild (11 : 7 m) sollen M. 6500, für das kleinere (9 : $3^1/_2$ m) M. 3500 ausgegeben werden. Als erster Preis ist die Erteilung des Auftrages, als zweiter M. 500.—, als dritter M. 300.— festgesetzt. Das Bureau des Theaters, Kirchenallee, Hamburg, sowie Fellner & Helmer in Wien, Servitengasse 7, erteilen nähere Auskunft. — Letzter Einlieferungstermin der Skizzen ist der 20. Februar. -r-

Meran. Ein *Stipendium von 1000 Kronen* soll vom Jahre 1900 ab alljährlich an junge Tiroler verliehen werden, die irgend einem Zweige der bildenden Kunst sich widmen wollen. Gesuche nebst Taufschein und Führungsattest, sowie Nachweis der Familien- und Vermögensverhältnisse und Zeugnisse über die bisherigen Studien und Leistungen sind unter Beifügung einer selbständigen Arbeit bis Ende April a. c. an den Landesausschuss zu richten.

Dresden. Zur Erlangung von Vorlagen für sein Prämienheft 1901 erlässt der *Sächs. Kunstverein ein Preisausschreiben* unter den sächsischen oder in Sachsen lebenden Künstlern. Es werden fünf kleinere zu einem Heft vereinigte Werke der graphischen Künste verlangt. Mechanische Wiedergaben und solche Radierungen, die schon veröffentlicht sind, werden nicht angenommen. Vorschläge für je zwei der erwähnten Blätter, die entweder in der Bezeichnung nachzubildender Kunstwerke, oder in Entwürfen, oder direkt in Einsendung von Radierungen u. dgl. bestehen,

sind bis 1. Mai 1900 an das Direktorium des Sächsischen Kunstvereins, hier, zu richten. Alles nähere ist zu erfahren durch den Kastellan des Sächsischen Kunstvereins, Dresden. ∞

DENKMÄLER

Budapest. Der Bildhauer *Barnabas Holló* hat das Modell des Standbildes Stefan Vocskay's, des ungarischen Glaubenshelden, fertiggestellt, eines der zehn vom König der Nation geschenkten Denkmäler. Es ist für den Rundplatz der Andrássystrasse bestimmt. * * *

Budapest. *Johann Fadrusz* hat das Modell des für die Stadt Klausenburg bestimmten kolossalen Reiterdenkmals des Matthias Corvinus fertiggestellt. Es ist ein Werk von machtvoller Schönheit und monumentaler Geschlossenheit. * *

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Paris. In den meisten *öffentlichen Sammlungen* finden augenblicklich Neuordnungen oder wenigstens Umgestaltungen einiger Säle statt, die noch vor Eröffnung der Weltausstellung beendet sein sollen. Am durchgreifendsten sind die Änderungen bei der *Gemäldesammlung* des *Louvre.* Für diese sind durch Hinzuziehung der westlichen Hälfte der Galerie du Bord de l'Eau bis zum Pavillon de Flore zwei grosse neue Säle und vierzehn Kabinette gewonnen worden. In den grössten Saal, der vom Architekten Redon gänzlich neu dekoriert worden ist, sind achtzehn von den grossen Rubensbildern aus dem Leben der Maria von Medici übertragen worden, der andere wird die übrigen drei Bilder dieser Folge und die Gemälde von Jordaens und van Dyck enthalten, während die kleinen Räume die Holländer aufnehmen werden. Die bisher stark überfüllte Grande Galerie, aus der ausserdem die altfranzösischen Bilder entfernt werden, wird dadurch so entlastet, dass nicht nur die Italiener, Spanier und die übrigen Vlamen weitläufiger gehängt werden, sondern auch die Deutschen und Engländer in ihr Platz finden können. Die französischen Säle werden wenige Veränderungen erleiden; doch sollen einige der grossen »Maschinen« des 17. und 18. Jahrhunderts im Pavillon Denon, der bisherigen Salle des Portraits, untergebracht werden. Die altfranzösischen Bilder wandern in die bisherigen Säle der deutschen und englischen Schulen. Ob die Sammlung La Caze aufgelöst wird, soll sich in diesen Tagen entscheiden. Die künftige Anordnung wird also die folgende sein: Alle fremden Schulen in der Reihenfolge Italiener, Spanier, Deutsche, Engländer, Vlamen, Holländer, in der Grande Galerie und den anstossenden neuen Sälen, sämtliche Franzosen in den übrigen Sälen. Der Zopf des Salon Carré wird bei dieser Umgestaltung dem Louvre leider nicht abgeschnitten werden. — Auch das *Musée des Sculptures modernes* hat einen neuen Saal erhalten, nämlich die Salle de Carpeaux hinter der Salle de Rude. — Im *Luxembourg* ist soeben die Ausstellung der Handzeichnungen von Puvis de Chavannes eröffnet worden. Es sind hauptsächlich Zeichnungen für die Gemälde im Pantheon und im Museum von Amiens, darunter der erste Entwurf für »Pro Patria Ludus« und die wundervollen Rötelzeichnungen für die »Ruhe«. Da der einzige den ausländischen Bildern angewiesene Raum des Museums schon seit langem nicht mehr ausreicht, hat sich der Konservator, Herr Bénédite, entschliessen müssen, die Werke in drei Gruppen zu teilen und jede dieser Gruppen abwechselnd einige Monate auszustellen. Zunächst werden die Engländer und Amerikaner, dann die Belgier und Holländer und zum Schluss die Italiener, Spanier, Deutschen und Skandinavier an die Reihe kommen. Im Skulpturensaal ist soeben ein herrliches grosses Bronzerelief »Amor Caritas« von Saint-Gaudens aufgestellt worden. — Das *Museum der Gypsabgüsse* im Trocadéro ist wegen der Neuordnungen augenblicklich vollständig geschlossen. *G.*

Paris. Aus der Unzahl der augenblicklich stattfindenden *kleinen Ausstellungen* ist nur wenig Bemerkenswertes zu berichten. Bernheim hat nacheinander sehr sehenswerte Ausstellungen der Impressionisten Sisley, Lebourg und Renoir veranstaltet. Bei Hessèle hatte sich im Januar zum erstenmale der in Paris ansässige Deutsche *Paul Hermann* oder Henri Héran, wie er sich als Künstler zum Unterschied von dem Zeichner Hermann — Paul nennt, einer der begabtesten Anhänger der symbolistischen Schule, mit einer grossen Reihe von Zeichnungen und Radierungen dem Publikum vorgestellt und einen bemerkenswerten Erfolg davon getragen. Doch fanden seine Porträts — Cesar Franck, Beethoven, verschiedene Mitglieder der jüngsten Wiener Dichterschule u. s. w. — noch mehr Beifall als seine Phantasie-Schöpfungen. Jetzt ist er von einem jungen Spanier, *Ramon Pichot,* abgelöst worden, dessen ungemein kraftvolle Pastellzeichnungen spanischer Bauern und Zigeunermädchen eine ungewöhnlich starke Individualität verraten. *G.*

Berlin. Im Jahre 1901 wird hier, nach fünfjähriger Pause, wieder eine *grosse internationale Kunstausstellung* stattfinden. -r-

Karlsruhe Der Badische Kunstgewerbeverein beabsichtigt, während des Sommers 1901 eine *Ausstellung für Glasmalerei* und Verwandtes zu veranstalten, deren Protektorat der Grossherzog übernommen hat, und die ausser modernen Glasgemälden, Kunstverglasungen, Glasätzungen u. s. w. auch Entwürfe zu farbigen Glasfenstern, technisch interessante Arbeiten älterer Kunstperioden und einschlägige Text- und Illustrationswerke enthalten soll. Das Programm der Veranstaltung wird in nächster Zeit an die Interessenten versandt werden. Es sollen Ehrenpreise und Medaillen zur Verteilung gelangen. §

Brüssel. Die belgischen Künstler sind zur Beteiligung an einer Internationalen Plakatausstellung eingeladen worden, die im Monat Februar in Kiew stattfinden soll. □

Genf. Eine Vorausstellung der für die Pariser Weltausstellung bestimmten Werke schweizerischer Künstler findet z. Zt. hier statt. Die Zahl der angemeldeten Kunstwerke ist sehr gross; schon Ende Januar waren gegen 500 eingetroffen, die einen Raum von etwa 1400 Quadratmetern in Anspruch nahmen. □

Kiel. Im *Thaulow-Museum* ist seit kurzem eine Kollektion von Thongefässen zur Ausstellung gelangt und angekauft worden, welche zum Besten gehören, was auf diesem Gebiete im modernen Kunstgewerbe bisher bei uns geleistet worden ist. Die Gefässe stammen aus der Mutzschen Kunsttöpferei in Altona und erregten schon vor Monaten in Hamburg die Aufmerksamkeit der Kennerkreise und Museumsdirektoren. So hat auch das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg eine Anzahl erworben, und bei einem kürzlichen Besuche des Direktors und des Vorsitzenden vom Pariser Musée des arts décoratifs wurde gleichfalls eine Auswahl derselben für die Pariser Sammlung getroffen. Die besonders feinen, farbigen und geflossenen Glasuren, welche diese Gefässe auszeichnen, erinnern in ihrem matten Glanz an die älteren Seladon-Porzellanerzeugnisse, doch sind sie noch abwechslungsreicher und vielfarbiger als diese. Ihr Hauptwert beruht in erster Linie darauf, dass sie infolge einer genauen Kenntnis der chemischen und Vertrautheit mit den materiellen Schwierigkeiten des Herstellungsprozesses aus dem gesunden

Boden des Handwerks herausgewachsen sind, um sich durch ihre geschmackvolle Ausführung zu künstlerischen Leistungen zu erheben. Die Formen sind, vereinzelte Ziergefässe ausgenommen, in der Mehrzahl wirkliche Gebrauchsformen, indem sie auf den praktischen Gebrauchszweck Rücksicht nehmen. Schalen und Vasen zur Aufnahme von blühenden Zweigen oder Blumensträussen, flache Schalen zum Einlegen von Vergissmeinnichtsträusschen, japanische Wand-Hängevasen (wobei, statt der Durchlöcherung der Vase, gespaltene Henkel angebracht sind) entfalten einen erstaunlichen Reichtum an Tonfeinheiten, die nur durch unausgesetzte Versuche und Experimente erzielt werden können. Als eine glückliche Neuerung dürfen auch die Fingerkummen bezeichnet werden, welche bestimmt sind, die früheren gläsernen Fingerkummen zu ersetzen, die nach der Mahlzeit den Gästen gereicht werden. Wenn diese Flachgefässe mit den am Rande, an der Innenwand nur am Boden zusammengeflossenen, vielfarbigen Glasuren mit Wasser gefüllt werden, so wirken dieselben äusserst reizvoll durch das Durchschimmern des farbigen Lustres bei der geringsten Bewegung des Wassers. Eine, gesunde »prinzipielle Auslassung« zeigen die Blumenvasen und Hochgefässe: sie haben keine bestimmte Zeichnung an der Aussenseite! Das nur dekorativ gut verwendbare Gräser-, Wurzel- und Blumenstengelmotiv ist bei diesen Gebrauchsgefässen fortgelassen, weil es störend und unlogisch wäre bei Vasen, die nicht als blosse Dekorationsstücke, sondern als Folien zur Aufnahme lebender Blumen dienen sollen. Wir können auf diesen Unterschied in allen Erzeugnissen des Kunsthandwerkes nicht häufig genug hinweisen. Eine Vase ist eine Folie, welche den Gegenstand, den sie aufnimmt, umschliessen, nicht aber äusserlich wiederholen soll. Es ist eine Geschmacklosigkeit, auf die Aussenseite einer Blumenvase gemalte Blumen zu »kleben«, wie das heutzutage so häufig geschieht und irrtümlicher Weise für »modern« ausgegeben wird. Das wird bei den Mutz'schen Gefässen mit richtigem Blick vermieden und darum sind auch diese Erzeugnisse des zeitgenössischen Kunsthandwerkes in Deutschland mit doppelter Genugthuung zu begrüssen. — Auf der Pariser Ausstellung werden diese Gefässe in reicher Auswahl in der kunstgewerblichen deutschen Abteilung vertreten sein. *W. Schölermann.*

Berlin. Bei *Gurlitt* ist zur Zeit nicht gerade sehr viel Gutes zu sehen, wenn man von einigen schon bekannten älteren Bildern absieht. Unter diesen sind allerdings ein paar ganz vorzügliche, wie *Liebermann's* »Holländische Nähschule« und ein holländisches Interieur von feinster Stimmnng und eigenem koloristischen Reiz. Dann ein echter und gerechter *Thoma,* »Sommeridyll« genannt, das durch eingehende zeichnerische Durchführung der Baumgruppen auffällt, die trotzdem nicht kleinlich wirkt, ein Werk, vor dem man alles in allem wieder die Empfindung hat, dass nur ein durch und durch Deutscher es malen konnte. *Knaus'* »Wintervergnügen« gehört nicht zu den besten Leistungen dieses Meisters, von dessen Lebenswerk die gleichzeitige Akademieausstellung ein so interessantes Bild giebt; dafür aber sind hier zwei Zeichnungen eines anderen Grossen zu sehen, ein Studienkopf und eine Handstudie, für die man weder ein grösseres Lob noch ein bezeichnenderes finden kann, als es in dem Namen ihres Urhebers zusammengefasst erscheint: *Adolf Menzel.* F. v. Schennis hat eine treffliche »Römische Landschaft« ausgestellt, die hohes Lob verdient; man muss sie als ein einheitliches, geschlossenes Kunstwerk bezeichnen, während gerade diese Ruhe dem zweiten Bilde desselben Künstlers »Nemi«, nicht in vollem Masse eigen ist. — *Schönleber's* »Kloster San Fruttuoso« ist ein sehr gutes Bild, trefflich ist auch *Dettmann's* »Dämmerung«; diese Arbeit ist jedenfalls viel vollendeter als die Schöpfungen des Malers, die er jüngst bei Schulte zeigte, vielleicht deshalb, weil sie einfacher, schlichter, ihm natürlicher ist und darum eine viel stärkere Macht auf den Beschauer übt. Ein Interieur von Victor Freytag, »Am Klavier« trägt in seiner feinen Erfassung und Wiedergabe der Stimmung über die Interieur's des Brüsseler *Jules Potvin* entschieden den Sieg davon, die freilich in der Wiedergabe malerischer Lichteffekte höchst beachtenswert sind, die aber mit zu viel grünen Tönen prunken, von denen der Maler die meisten erst in seine Modelle hineingesehen haben dürfte. Es giebt auch — wenn man so sagen darf — einen modernen »Galerieton«, der noch viel gefährlicher und verhängnisvoller werden kann, als der viel beschrieene echte; die Schablone wirkt unter allen Umständen unkünstlerisch und ernüchternd. Wie hoch erheben sich die Bilder der Berlinerin *Toni Salomon* »Armenhäusler« und »Eingeschlafen« (Studienkopf) über die Leistungen des Brüsselers. Liebermann ist der Pate gewesen bei diesen Arbeiten, das sieht man, aber auch, was sie von Natur an sich haben, ist echt und kraftvoll und lässt weitere bedeutende Leistungen der Malerin erhoffen. Mit einer anderen Berliner Malerin aber muss nachgerade einmal gründlich abgerechnet werden, nicht weil die ernsthafte Kritik sich sehr ernsthaft mit ihr beschäftigte, sondern wegen der unangenehmen aufdringlichen Reklame, mit der sie von Zeit zu Zeit unter lauten Posaunenstössen die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht, mit *Hermine von Preuschen.* Sie hat durch ein ziemlich albernes Sensationsbild im Geschmack der Schauermärchen einmal von sich reden gemacht, das sie »Mors imperator« nannte, wobei zu bemerken war, dass sie besser gethan hätte, den alten plattdeutschen Rat zu befolgen: »Deern, snack dütsch«, da sie dann ihre Unkenntnis des Lateinischen nicht publik gemacht hätte. Mors ist bekanntlich feminini generis. — Das ist zwar Nebensache, aber es ist charakteristisch, ebenso wie die Thatsache, dass sie ihren alten guten deutschen Vornamen seit einiger Zeit durch ein eingeschobenes o in einen griechischen umzuwandeln versucht hat. Kurz, hier sieht man zwei Ölstudien, »Seerosen«, von ihrer Hand, die so ziemlich das Talentloseste und Dilettantischste genannt werden müssen, was man in einer Kunstausstellung für möglich hält. Dass die »Künstlerin« dabei bemerkt, dass es Studien für einen Ofenschirm der Kaiserin wären, kann ihre Qualität nicht erhöhen, ist nur wieder höchst charakteristisch für die Mittel, durch die hier gewirkt werden soll. Die Aquarelle *Gaston Prunier's* sind trotz der geschickten Verbindung mit der Technik der Feder-Zeichnung ziemlich langweilig und eintönig und lassen kalt. — Im Salon *Cassirer* sind ausser der höchst interessanten Ausstellung von Werken englischer Meister des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, unter denen in ihrer hohen Bedeutung für die heutige Kunst besonders die zahlreichen Landschaften *John Constable's* und die vortrefflichen Porträts von Sir *Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, John Hoppner* und *John Jackson* zu erwähnen sind, augenblicklich einzelne Gemälde des in dem vorletzten Bericht notgedrungen getadelten *Jan Toorop* zu sehen. Man begreift nicht die rätselhaften Regungen und Launen des menschlichen Geistes, wenn man erfährt, dass dies frühere Arbeiten des Mannes sind, der jene bei Keller & Reiner ausgestellten überaus albernen Bilder verbrochen hat. Denn in fast allen diesen Gemälden zeigt sich der Meister, der mit raschem Blick das Wichtige in der Natur erfasst und es mit kräftigem Striche hinsetzt, und wenn auch durch die übertriebene Sucht, nur Farbenflecke zu sehen, zuweilen etwas allzu Skizzenhaftes hervorgebracht worden ist, so ist doch alles interessant und fesselnd. Ganz besonders »Dame in Weiss«, »Dame mit Schirm«,

Holländische Fischerfrau« und »Café in Brüssel«, das äusserst lebensvoll und kräftig den Eindruck des in der Natur Geschauten wiedergiebt. — *H. v. Habermann* hat abermals sein berüchtigtes schauderhaftes weibliches Modell oder doch ein ähnliches in verschiedener Auffassung und immer in bekannter hoher Meisterschaft gemalt. Es ist eine gewaltige Kraft, die es erreicht, dass der Beschauer an solchen Darstellungen Gefallen oder doch Interesse findet. Endlich seien noch einige vorzügliche Gemälde von *Hummel* »Das Alter« und »Stillleben«, sowie ein ganz ausgezeichneter farbenfreudiger *Zügel* erwähnt, Rinder auf sonniger Wiese, die von einem Baum teilweise beschattet wird. Die Lichtwirkung ist so trefflich wiedergegeben, dass man selbst die Wohlthat des Schattens mitzuempfinden meint. *P. W.*

VEREINE

Berlin. Der Geschäftsführer der »*Verbindung für historische Kunst*«, Geh. Ob. Reg.-Rat a. D. Dr. Jordan, erlässt soeben die Einladung zur Beschickung der 28. Hauptversammlung, die Anfang Oktober a. c. zu Barmen, gelegentlich der Einweihung der neuen Kunsthalle, stattfindet. Die Maler, vor allem Geschichtsmaler, werden ersucht, bis spätestens zum 20. September a. c. neuere, historische Gemälde oder Entwürfe zu solchen einzusenden, und zwar ist vorherige genaue Anmeldung der Kunstwerke bei dem Schriftführer der Verbindung, Herrn A. Klee, Sekretär der National-Galerie, hier, erforderlich. Für die an den Kunstverein in Barmen zu richtenden Sendungen trägt die Verbindung, die hervorragende Gemälde idealen oder historischen Inhalts durch Ankauf oder Bestellung nach Entwürfen zu erwerben sucht, die Kosten des Hin- und Rücktransportes; doch darf die Beförderung nicht per Post oder durch Eilgut, sowie auch nicht unter Nachnahme irgend welcher Spesen erfolgen. — Fertige Gemälde können zugleich auf die Anfang Oktober in Barmen zu eröffnende Kunstausstellung gesandt werden. -r-

Bremen. Hier hat sich auf Veranlassung des Direktors der Kunsthalle, Dr. Pauli, eine *Vereinigung von Kunstfreunden* gebildet, die aus eigenen Mitteln von Zeit zu Zeit hervorragende Kunstwerke für die Kunsthalle ankaufen will. Zunächst hat sie ein Meisterwerk der Kleinplastik, einen Silberspiegel von dem verstorbenen Nicol. Geiger, und eine Bronzestatuette von Hermann Hahn, »Adam«, erworben. ∞

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung sprach Herr *Dr. Berthold Daun* über *eine bisher unbeachtete Arbeit des Veit Stoss.* Die Unklarheit der Beziehungen des Veit Stoss zur Werkstatt des Michael Wolgemut, der lange festgehaltene Irrtum, die Altäre in der Burg zu Nürnberg, die Pietà der Jacobskirche und der Hersbrucker Altar rührten von seiner Hand her, auch die versäumte Betonung der Unterschiede zwischen des Meisters frühen und späten Werken haben bisher so wenig feste Begriffe über seine Kunstweise fassen lassen, dass dabei ein umfängliches Werk, wie die Folge der zehn Gebote in sechs Reliefs des Münchener Nationalmuseums, trotz ihrer Bezeichnung übersehen werden konnten. Beglaubigt sind von Veit Stoss nur folgende Werke: Der Krakauer Altar von 1477 bis 1484, und dann erst wieder von 1518 der englische Gruss in der Lorenzkirche. Alle anderen Arbeiten tragen nur sein Künstlerzeichen oder stilistische Merkmale seiner Hand; im Bamberger Altar von 1523 kann er trotz seiner spätgotischen Manier doch in einer gewissen äusserlichen Glätte den Einfluss der Renaissancebewegung nicht verleugnen, mehr noch tritt das bei der dazu gearbeiteten Skizze in Krakau hervor; von 1499 stammen die drei Steinreliefs in St. Sebald: Ölberg, Abendmahl und Gefangennahme Christi, die trotz ihrer Bezeichnung, nur wegen des Materials dem Adam Kraft zugeschrieben werden. Indes nennt zum Überfluss eine Urkunde von 1503 Veit Stoss als »Stainhaver«. Unbezeichnet, aber sicher in seiner frühen Nürnberger Zeit entstanden, ist das Rosenkranzbild, während als sein letztes Werk gewöhnlich die 1526 datierte Kreuzesgruppe von St. Sebald genannt wird. Die Relieffolge im Nationalmuseum, ehemals in der Ambraser Sammlung, stellt in sechs Hochreliefs (25:18 cm) die zehn Gebote dar: Auf dem ersten, der Eingangstafel, empfängt Moses am Sinai die Gesetze; das zweite fasst die beiden ersten Gebote unter dem Bilde der Kreuzesverehrung und eines schwörenden Landsknechts zusammen. Die dritte Tafel giebt das dritte und vierte Gebot unter dem Bilde des Messopfers und ehrfürchtiger Kindesliebe; das fünfte und siebente Gebot erscheint im vierten Bilde dargestellt durch Szenen des Totschlags und Diebstahls; das fünfte Relief bringt den Ehebruch und den ungerechten Richter als sechstes und achtes Gebot und im sechsten steht die abgewiesene Werbung und die Habgier für das neunte und zehnte Gebot. — Die ganze Folge kommt stilistisch dem Bamberger Altar am nächsten, hat aber auch manche Berührungspunkte mit den Stücken des Meisters. Auch hier zeigt sich Stoss mehr als Künstler der Spätgotik dann als Renaissancebildner; dass die neue Formenanschauung ihm nicht fremd war, beweist stellenweise eine gewisse Glätte und Kälte, die neben der Hast und Wildheit seiner sonstigen Gestalten eigentümlich unharmonisch wirkt. Darnach teilte Herr Dr. *Hans Mackowsky* Neues über Verrocchio mit. Statt des bisher geltenden Geburtsdatums 1435 ergeben die Katastereintragungen seines Vaters sowie Verrocchio's eigene Angaben aus den Jahren 1457, 1469 und 1481 als sein Geburtsjahr 1436. Auf die Umstände seines Todes, den Vasari einer Erkältung beim Guss des Colleoni 1488 zuschreibt, lässt vielleicht der Passus seines Testamentes »corpore languens« einen Schluss ziehen, wonach Vasaris auch sonst schon bestrittener Angabe entgegen, eine längere Krankheit sein Leben endete, zwischen dem 27. August 1488, dem Datum seines letzten Kontraktes und dem Oktober 1488, aus welcher Zeit eine Äusserung Credi's über seinen schon verstorbenen Meister stammt. In jenem Kontrakte handelt es sich um einen Marmorbrunnen für Mathias Corvinus, wahrscheinlich denselben, der lange dem Donatello zugeschrieben, aus der Villa di Castello ins Treppenhaus des Pal. Pitti kam; abgesehen von Tribolo's Putto darauf gehört er Verrocchio's Schüler Francesco di Simone an. — Verrocchio's römischer Aufenthalt ist durch nichts bewiesen: alle Beweisgründe dafür fallen in sich zusammen: das Madonnenrelief in S. Giacomo »opus Andrae« gehört nicht ihm an; das Grab der Francesca Tornabuoni hat Vasari mit dem des jungen Tornabuoni in der Minerva verwechselt. Vasari's Angabe über Silberstatuen, die Verrocchio für die Sixtinische Kapelle gearbeitet hätte, wird durch Albertini zeitlich aufgehoben, der sie als Geschenk Papst Julius II. (1503—1510) bezeichnet. Die Arbeiten in den Grotte Vaticane von Semper, einst mit den Sportelli in S. Pietro in Vincoli dem Verrocchio zugeschrieben, sind wie jene von der Hand des Filarete. Das zeitlich fixierbare erste Werk Verrocchio's wäre die Zeichnung bei einer für ihn ergebnislosen Konkurrenz mit Desiderio und Giuliano da Majano um das Tabernakel der Madonna della Stella in Orvieto; die Ausführung erhielt Giovannino Meuccio von Siena. — Dass die Herstellung der Palla und des Bottone für die Domkuppel in getriebener Arbeit, nicht wie ursprünglich beschlossen in Guss erfolgte, beweisen erneute dokumentarische Funde; auch über die Vollendung des Werkes und ihre Feier berichtet eine Notiz Landucci's. — Für die Entstehung des David ergab

sich ein viel früheres Datum als das bisher genannte Jahr 1476. Damals wurde die Statue nur von dem Medici an die Signoria verkauft. Sie wird im Anfang der sechsziger Jahre entstanden sein, als die Beziehungen des Künstlers zu den Medici begannen. — Die neuerdings im Bullettino pistojese veröffentlichten Dokumente über Zahlungen an Verrocchio für Arbeiten am Grabe Forteguerri's und für die Madonna im Dom vertragen sich sehr gut mit den Ergebnissen der Stilkritik, die sowohl in den Gestalten des Grabes, als auch im Dombild Credi's Hand erkannt hat. Verrocchio's Anteil an dem Grabmal mag nicht über die Skizzierung hinausgegangen sein; seine Kompositionsidee giebt die Skizze im Kensington Museum; vor allem aber mag die schöne Thonskizze im Berliner Museum, auf der Joseph von Arimathia sehr individuelle und den authentischen Porträts Forteguerri's sehr ähnliche Züge trägt bestimmt gewesen sein, als Einsatzstück der Grabtruhe eingefügt zu werden.

VERMISCHTES

Berlin. Vor einigen Tagen sind, wie die B. M. berichtet, in der Kunstmaterialienhandlung von H. Wendler, hier, Wilhelmstrasse, durch einen Kriminalkommissar *135 Aktstudien* beschlagnahmt worden. Es befanden sich darunter auch Blätter von Professor Max Koch vom Kunstgewerbemuseum hier, und selbst die Darstellungen kleiner Knaben und Mädchen wurden konfisziert. Der Herr Kommissar äusserte bei dieser Gelegenheit, gegen die Akte, die »von hinten aufgenommen« seien, habe er nichts einzuwenden, die mit »Vorderansichten« aber müsse er für unzüchtig erklären. — Wie verlautet, besteht die Absicht, die Marmorstandbilder der Schlossbrücke umzudrehen, so dass der keusche Wanderer sie in Zukunft nur noch »von hinten« sieht. Die kleinen Putten des Schlossbrunnens, sowie die Knabengestalten am Goethedenkmal sollen mit Badehosen versehen werden. Dann wird auch das Schamgefühl der in der Nähe postierten Schutzleute nicht mehr verletzt werden. -r-

Berlin. In der Gemäldegalerie des Museums ist z. Zt. ein *Gemälde Rembrandt's*, »David vor Saul die Harfe spielend«, ausgestellt, das im vorigen Jahre aus dem Besitz Ch. Sedlmeyr's in Paris für 200000 Frcs. in den des Kunstgelehrten Dr. Bredius im Haag übergegangen ist. Das Bild war in zwei Teile zerschnitten und von einer dicken Patina bedeckt. Professor Hauser vom hiesigen Museum hat letztere entfernt und die beiden Teile so meisterhaft zusammengesetzt, dass keine Spur des Schnittes mehr zu entdecken ist. Die erst durch die Restauration hervorgetretene Glut der Farbe ist wundervoll; das Bild, das nicht signiert ist, gehört den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts an. Das Seelische in der Darstellung des Harfenspielers und des ergriffen lauschenden Königs ist von unsagbarer Feinheit. -r-

Berlin. Der Maler *Rudolf Schulte im Hofe* hat eine hochbedeutsame Erfindung gemacht. Es handelt sich um ein neues graphisches Verfahren, das der Künstler »Steinradierung« nennt. Unter anderem hat er den Kopf Menzel's in dieser Art porträtiert; das Blatt zeigt alle Tonwerte vom feinsten Licht bis zur tiefsten Dunkelheit in bisher unerreichter Feinheit und ist gleich ausgezeichnet durch Charakteristik und malerische Wirkung. Da der Stein eine ganz beliebige Anzahl von gleichwertigen Abdrücken gestattet, und das neue Verfahren auch für farbigen Druck besonders brauchbar ist, so dürfte ihm eine grosse Zukunft gewiss sein. -r-

Rom. Am 9. Januar begann die Zerstörung der Kirche S. Maria Liberatrice am Forum unter dem Palatin. Die Kirche gehörte bis dahin dem Nonnenkloster der »Oblate von Tor de' Specchi und wurde von der Regierung für mehr als 300000 Frs. erworben. Nur die Bilder und der Marmorbelag der Altäre bleiben im Besitz der Nonnen. Mit der Zerstörung der Kirche S. Maria Liberatrice werden Forum und Palatin direkt verbunden werden und die Ausgrabungen werden sich auch auf den weitläufigen Orangen- und Citronengarten ausdehnen, welcher sich an die Absis der Kirche anlehnt. Im VIII. Jahrhundert erhob sich auf dem Boden der jetzigen Kirche ein Heiligtum, welches dem hl. Antonius geweiht war; später nannte man die Kirche S. Maria Antiqua »Libera nos de poenis inferni. Hier hielt man Messen und Gebete für die Erlösung der Seelen im Fegefeuer für besonders wirksam und daher trug die Kirche bis heute den Namen S. Maria Liberatrice. Die Kirche S. Maria Antiqua soll die älteste aller Kirchen gewesen sein, welche die Christen der Jungfrau geweiht haben und mit ihrer Ausgrabung erfüllt sich ein Herzenswunsch des verstorbenen Fürsten unter den christlichen Archäologen, Giovanni Battista de Rossi. Schon im Jahre 1702 und später noch im Jahre 1885 hat man im Garten hinter der Kirche gegraben, und hier etwa $4^1/_2$ m unter der Erde Reste von mittelalterlichen Mauern gefunden, mit Fresken aus dem VIII. Jahrhundert, auf denen man Papst Paul I. (757—767) erkannte mit rechteckigem Nimbus und der Inschrift: Sanctissimus Paulus Romanus Papa. Die neuen Ausgrabungen, so hofft man, werden Spuren des Episcopiums Johann's VII. (705—707) an den Tag legen, dann hofft man einen Cerestempel zu finden, das Augusteum festlegen zu können u. s. w. Kurz, alle Welt verfolgt den Verlauf dieser neuen Ausgrabungen, die aufs schnellste und umsichtigste geführt werden, mit der höchsten Spannung. *E. St.*

Wien. Das von Professor *J. Koppay* im Auftrage des Kaisers gemalte Bildnis der Kaiserin Elisabeth hat den uneingeschränkten Beifall des Monarchen gefunden. Der Kaiser, der das Bild einer Hofdame seiner verstorbenen Gemahlin zum Geschenk gemacht hat, rühmte vor allem die frappierende Ähnlichkeit und Lebenswahrheit und stellte es in dieser Hinsicht höher als ein von Winterhalter nach dem Leben gemaltes Porträt. ***

München. Die Radierer *Heinrich Wolff* und *Ernst Neumann* haben hier eine *Schule moderner graphischer Künste* errichtet, ein Unternehmen, das als das erste derartige in unserer Stadt wahrscheinlich in Künstlerkreisen grossen Anklang finden wird, da die Kupferstecherklasse der Kunstakademie nur den Studierenden dieser Anstalt offensteht. §

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Am 19. und 20. Februar gelangt in *Rud. Lepke's* Kunstauktionshaus eine Sammlung hervorragender Gemälde älterer Meister, u. a. Beger, Cranach, G. Dou, S. Does, Fiesole, Goyen, Lastmann, Lingelbach, Mignard, Molenaar, Neer, Ostade, Pourbus, Ruisdael, Teniers, Wouwermann, zur Versteigerung. — Daran schliesst sich am 21. und den folgenden Tagen die Kunstsammlung des Herrn von Neefe, speziell Pokale und Krüge und hervorragende Antiquitäten. Die Kataloge sind soeben erschienen und werden auf Verlangen von genannter Handlung zugesandt.

Köln. Am 19. bis 23. Februar gelangen durch *J. M. Heberle* (H. Lempertz Söhne) die ausgezeichneten und reichhaltigen Sammlungen von Kupferstichen, Holzschnitten, Radierungen, Linienstichen, Farbdruckblättern der † Herren Pfarrer Grubenbecher, Köln, Regierungsrat Hellweg, Frankfurt a. M. und Rentner Kessler in Köln zur Versteigerung. Der 2157 Nummern enthaltende Katalog wird auf Verlangen von genannter Firma zugesandt.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 16. 22. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSGRABUNGEN AUF DEM FORUM ROMANUM

VON WALTHER AMELUNG.

(Schluss.)

Jetzt wenden wir uns auf der andern Seite der Strasse zu den Überresten des *Cäsar-Tempels,* von dessen schöner Architektur sich jetzt auch zahlreiche Reste gefunden haben, die sich durch eine sehr delikate und fein ausgearbeitete Ornamentik auszeichnen. Sonst sind wir auf den Mauerkern angewiesen, der uns nur eine ungefähre Vorstellung von dem Grundriss, vor allem von der sehr eigentümlichen, vor der Front des Tempels liegenden *Rednerbühne* (Rostra ad Divi Julii) giebt, an deren Stelle schon Cäsar selbst eine solche erbaut hatte, von der aus M. Antonius das römische Volk zur Rache an den Mördern des Cäsar entflammte. Sie hat nicht, wie man erwarten sollte, eine gerade Front gehabt, sondern in der Mitte eine halbkreisförmige Nische, die man erst in später Zeit durch eine schlechte Mauer geschlossen hat. Innerhalb dieser Nische ist nun ein rundes Fundament zu Tage gekommen, das aller Wahrscheinlichkeit nach einen Altar getragen hat. Diese Vorderwand mit ihrer Nische und dem Altar davor muss architektonisch sehr eigenartig gewirkt haben; aus so früher Zeit dürfte es keine weitere Parallele für eine ähnliche Durchbrechung der Frontfläche geben, während sich in der Architektur der hadrianischen Zeit derartige, an Erfindungen des Barock erinnernde Motive in Fülle finden.

Unter dieser runden Basis hat man *ein eingestürztes Gewölbe* gefunden. Der verführerischen Annahme, dass hier, unter seinem Altar, die Asche Cäsar's beigesetzt gewesen sei, an dem Ort, an dem das erregte Volk seinen Leichnam verbrannt hatte, widerspricht die bestimmte Überlieferung, dass seine Überreste in dem Erbbegräbnis der Familie auf dem Marsfeld beigesetzt worden seien. Und so wird man in jenem Gewölbe vielleicht nur den Teil einer Kloake zu erkennen haben, eines Seitenarmes der Cloaca maxima.

Jenseits der Via sacra nach Osten zu ragte bis vor kurzem eine hohe Böschung empor, die alles Weitere den Blicken verbarg. Man konnte mit Bestimmtheit sagen: Hier hat die *Basilica Aemilia* gelegen, jenes Gebäude, das zunächst von den Censoren Fulvius und Aemilius erbaut, dann von L. Aemilius Paulus umgebaut und endlich nach einem gewaltigen Brande von Augustus wieder hergestellt worden war; aber von dem ehemaligen Aussehen dieser Anlage gaben uns nur Zeichnungen des Giuliano da San Gallo nach Trümmern der Architektur, die schon im 16. Jahrhundert aufgegraben worden waren, Kunde. Jetzt liegen die Reste dieses Gebäudes und all der Baulichkeiten, zu denen die Ruinen von späteren Zeiten benutzt wurden, zu Tage; aber ein klares Bild wird der Besucher vergebens zu gewinnen trachten. Nur Eines wird ihm sofort einleuchten, dass dies Gebäude im Plan von den späteren römischen Basiliken vollkommen verschieden war. Wir haben nicht wie dort eine zentrale, besser gesagt, spinale Anlage, bei der ein grosser, länglicher Mittelraum von Säulengängen umgeben ist, sondern eine durchaus frontale Anlage: Vor einer Rückwand springen senkrecht verschiedene kürzere Wände vor, wodurch eine Reihe von grossen Räumen mit offener Vorderseite geschaffen wird; vor dieser Reihe von Räumen dehnte sich in ganzer Länge ein ungeteilter Gang und die von Halbsäulen und Pfeilern gebildete Fassade. Deutlich ist ferner, dass die Fassade an der einen Seite — nach dem Tempel der Faustina zu — vorsprang; ein ähnlicher Vorsprung dürfte an dem anderen Ende des Gebäudes entsprochen haben. Dieser ganze Plan gleicht nun durchaus z. B. dem der Stoa des Attalos in Athen, und diese Thatsache erinnert uns daran, dass die römischen Basiliken ihren Namen von der Stoa Basilike in Athen haben, deren Reste aufzufinden das deutsche archäologische Institut in Athen unter Dörpfeld's Leitung den Spaten angesetzt hat.

Riesige Blöcke des Gesimses und Teile einer Monumental-Inschrift, die eine Weihung des Senats an einen der Neffen des Augustus enthält, liegen am Rande der Via sacra; man sieht, dass ein Erdbeben sie übereinandergestürzt hat.

Ferner erkennt man, dass in die Ruinen dieses Gebäudes etwa zur Zeit Theodorichs oder noch später ein anderes eingebaut worden ist, von dem sich ebenfalls einige Wände erhalten haben, Säulen und ein Fussboden in regelmässig geometrischen Mustern aus weissem, rotem und grünem Marmor ausgeführt, wie wir es ähnlich in den ältesten Kirchen Roms finden. Als Thürschwelle verwendet fand sich in diesem Gebäude ein Marmorblock mit einem Teil der Fasti consulareo aus den Jahren 380 und 381 v. Chr.

Unter den Trümmern der Basilica ist auch der *Torso einer weiblichen Gewandstatue* gefunden worden und dort verblieben; über seine angebliche Vortrefflichkeit entstand in den italienischen Zeitungen viel Geschrei, das kritiklos in deutschen Blättern wiederholt wurde. Man vermutete eine Copie der sog. barberinischen Hera des Vatican, ausgeführt von einem griechischen Meister; thatsächlich handelt es sich um eine wertlose römische Kopie einer ähnlichen Figur, von der ein gutes Exemplar in der Galleria della statue des Vatican steht. Auf dem Forum ist — abgesehen von den Funden im Haus der Vestalinnen und dekorativen Reliefs, wie den Schranken der Rostra — noch kein bedeutendes Skulptur-Werk zu Tage gekommen. Dagegen hat man kürzlich als Deckplatten über einer Kloake dicht bei der Basilica zwei prächtige architektonische *Ornamentplatten* gefunden; sie lagen, in mehrere Stücke zerbrochen, mit der bearbeiteten Seite nach unten. Dadurch haben sie sich fast unversehrt erhalten; jetzt sind sie mittels Klammern an einer Mauerecke, dicht bei ihrem Fundort, angebracht worden. Es sind Gegenstücke, beide rechteckig, mit ornamentiertem Rahmen umgeben; aus einem vollen Akanthuskelch spriessen nach beiden Seiten üppige Ranken; aus ihren Windungen springt jederseits ein Tier hervor, bis zur Mitte des Leibes sichtbar. Auf der einen Platte sind es zwei Löwen, auf der andern links ein Leoparde, rechts ein Reh oder Hirsch. Die Arbeit ist hervorragend schön; Tiere und Ranken sind ganz rund ausgearbeitet und bis in die Einzelheiten vorzüglich durchgeführt. Motive und Arbeitsweise findet ihre nächsten Parallelen an Arbeiten der trajanischen Zeit.

Ehe wir uns nun dem interessantesten und umstrittensten Teil der Ausgrabungen zuwenden, bemerken wir in Mitten des Forum eine Veränderung; dort sind auf zwei von den hohen viereckigen Basamenten aus Ziegelwerk, die zu diesem Zweck erheblich restauriert werden mussten, *zwei riesenhafte Säulenstümpfe* aufgerichtet worden. Sie haben, was man aus ihrer Lage erkennen konnte, ehemals auf denselben Basen gestanden, die man im einzelnen nach dem Muster der Basis der Phokas-Säule ergänzt hat. Beide Säulen stammen aus der Zeit des Diocletian. Zur Zierde gereichen dem Forum diese trümmerhaften Riesenspargel nicht.

Vorbei an ihnen gelangen wir in den rückwärtigen Teil der Basilica Julia, wo sich ehemals eine Kirche *S. Maria in Foro* eingenistet hatte. Von ihr haben sich zahlreiche Ornamentplatten erhalten, die jetzt an dieser Stelle mit Sorgfalt zusammengestellt werden. Sie zeigen alle die eigenartigen Bandmuster der langobardischen Epoche; derselbe Stil ist jetzt in Rom glänzend vertreten durch die reichen Gräberfunde aus Castel Trosino, die im Museo nazionale romano vereinigt sind; dass wir in ihm speziell eine Schöpfung langobardischen Kunstsinns zu erkennen haben, hat der Herausgeber dieser Zeitschrift in seinem Buch über »Oberitalische Plastik« nachgewiesen.

Auch am Fundament des benachbarten *Saturntempels* hat der Spaten angesetzt. Man hat in dem Fundament selbst Spuren mittelalterlicher Minierarbeit gefunden, die der Gewinnung verwendbarer Steinquadern galt. Die gefährdeten Säulen sind durch mächtige Klammern und Eisenstäbe gesichert worden. Vor der Front des Tempels und weiterhin nach dem Concordia-Tempel zu haben sich zahlreiche, zum Teil sich kreuzende *Basament-Mauern aus Tuff- und Reticulat* gefunden, die von einer lebhaften, wechselvollen Baugeschichte an dieser Stelle zeugen. Zunächst dem Saturntempel bemerkt man einen in nordwestlicher Richtung verlaufenden, überwölbten Abzugskanal aus Tuff und daranstossend das Basament eines Gebäudes aus demselben Material mit hocharchaischem Ablauf. Man ist versucht zu glauben, dass diese Reste zu dem älteren Saturn-Tempel in Beziehung stehen.

Von dem Concordia-Tempel sind einige neue Fragmente gefunden worden. Reste eines spätern überladenen Epistyls, die in der Nähe der Rostra zu Tage kamen, könnten zu der Schola Xantha gehört haben, jenem schon vorerwähnten Bureau von Schreibern und Notaren, das in der Nähe der Rostra stand. Inbetreff der *Rednerbühne* selbst sei hier nur daran erinnert, dass die berühmten Anaglypha Trajani wahrscheinlich ursprünglich zu ihrer Ausstattung gehörten als seitliche Balustraden und — worauf erst kürzlich von E. Petersen hingewiesen ist — dass sie so aufgestellt waren, dass der von ihnen Flankierte auf dem Forum nach rechts und links sehend dieselbe Reihe von Gebäuden erblickte wie die, die er jederseits auf dem Relief dargestellt sah. Auch von der vorderen Balustrade der Rostra mit Gittermuster, wie man sie z. B. auf den Reliefs des Constantins-Bogens wiedergegeben findet, sind jetzt Reste zu Tage gekommen. In der Nähe sind Blöcke mit einer Inschrift zusammengelegt, die wichtig ist für die Geschichte der Rednerbühne; es handelt sich darin um ihre Wiederherstellung im Jahre 470 n. Chr. durch den Stadtpräfekten Junius Valentinus.

Durch den *Bogen des Septimius Severus* führte bislang eine Strasse mit antiken Pflastersteinen — anders kann man sie nicht bezeichnen, denn, dass es nichts war, als eine Schöpfung dieses Jahrhunderts, ausgeführt mit antikem Material, haben unzweideutige Funde von Münzen und Pfeifenköpfen päpstlicher Fabrik unter dem »antiken« Pflaster bewiesen. Die »Durchfahrt« des Bogens ist jetzt freigelegt; man erkennt, dass der Mittelbogen für gewöhnlich nur für Fussgänger zugänglich war; bei Triumphen wird man eine veritable Durchfahrt durch Aufschüttung ermöglicht haben. Zu Constantin's Zeit muss spätestens der

Fussboden ringsum wesentlich tiefer gelegt worden sein; man musste demgemäss Teile des Basaments, die ursprünglich unter dem Boden lagen, mit Marmorplatten belegen. Die Verhältnisse des Bogens wurden dadurch wesentlich alteriert, der Eindruck verändert.

Den Beweis dafür, dass zur Zeit Constantin's der Boden tiefer gelegt war, liefert uns die Thatsache, dass das Backstein-Postament *einer Reiterstatue* dieses Kaisers südlich vor dem östlichen Nebendurchgang des Bogens auf diesem Niveau steht. Die zu dem Denkmal gehörige Marmorbasis, die über dem Postament stand und das Pferd trug, war schon 1547 gefunden worden; man hat sie jetzt wieder an ihren ursprünglichen Platz gerückt.

In der Nähe sind die Reste einer *Inschrift aus sullanischer, spätestens ciceronianischer Zeit* auf Travertin gefunden worden. Sie sind in dem Tempel des Romulus geborgen. Es handelt sich darin um einen Bau; doch lässt sich aus dem Erhaltenen nicht entnehmen, um welchen. Wir sind an die Grenze gelangt, die das Comitium vom Forum trennte, und damit an den interessantesten Punkt der Ausgrabungen. Da aber hier gerade die Arbeiten noch fortdauern und täglich neue Lösungen alter Rätsel bringen können, sei die Berichterstattung darüber noch verschoben.

Zwei Dinge sind hervorzuheben, welche die Arbeiten, die bisher geleistet und in diesem Bericht beschrieben wurden, auszeichnen vor allem, was bisher von italienischer Seite in dieser Richtung auf dem Boden des Forums geleistet worden ist: das unermüdliche Bestreben, den Problemen auf den Grund zu gehen und die pietätvolle und planmässige Konservierung des Erhaltenen, auch dessen, was in christlicher Zeit in den Trümmern des Antiken entstanden ist. Darin liegt ein bedeutungsvoller Fortschritt, den man nicht genug anerkennen kann und für den man gebührenden Dank dem Leiter der Ausgrabungen, dem Ingenieur Boni entrichten muss.

Rom, Dezember 1899. *WALTHER AMELUNG.*

WER WAR MARTIN SCHIFFELIN?

In der Bibliothek des British Museum (3908 h. 1) befindet sich ein Fragment, nur die Signaturen f bis m enthaltend, der »zu Strassburg durch Johannem Knoblauch auff Frytag nach Gregorij, Des jars do mann zalt M. D. Xj.« gedruckten Ausgabe des »Granatapfels« von Dr. Johann Geiler von Kaisersberg. Diese Ausgabe enthält bekanntlich sechs Illustrationen von Hans Baldung Grün (Eisenmann 83—88), welche mit den Holzschnitten Burgkmair's zu der Augsburger Ausgabe von Hans Otmar (1510) inhaltlich und kompositionell so genau übereinstimmen, dass die beiden Folgen selbst von berufenen Kunsthistorikern oft verwechselt worden sind. Was die Erfindung betrifft, ist der ganze Illustrationscyklus das geistige Eigentum des Augsburger Künstlers; der Strassburger hat seine Vorlage mit der unbefangenen Freiheit der damaligen Zeit ganz offen benutzt, wenn er auch dieselbe nicht bloss als Kopist, sondern als selbständiger Künstler umgearbeitet, und ihr das unverkennbare Gepräge seines höchst individuellen Stils verliehen hat.

In dem oben erwähnten defekten Exemplar, welches nur die beiden letzten Holzschnitte Baldungs enthält: die sieben geistlichen Schwerter und die sieben Scheiden, durch welche Geiler die sieben Haupt- oder Todsünden und die entsprechenden Tugenden versinnbildet, entdeckte ich kürzlich auf dem Schlussblatt, links unter der vorletzten Spalte des Textes, das mit Tinte eingetragene Autograph eines frühen Besitzers des Buches, und zugleich eines der Kunstgeschichte, so viel ich weiss, unbekannt gebliebenen Künstlers: Martin Schiffelin mäler.

Das auf den Namenszug folgende Zeichen versuchte ein neuerer deutscher Besitzer des Buches, wohl kein Kunsthistoriker, in einer auf dem modernen Papierumschlag (1835) geschriebenen Notiz zu erklären: »N. B. am Ende Martin Schistlin mäler ——— D. i. e. donum.« Wie ich glaube, bildet der, sonst wenig zweckmässige, lange Strich in Verbindung mit der scheinbaren Majuskel D das Künstlerzeichen des Malers, und zwar die auf Werken des bekannten Malers Hans Schäufelein hundertmal in ähnlicher, wenn auch nicht ganz identischer Form angebrachte Schaufel. Aus dem Gebrauch einer Schaufel als Künstlerzeichen und der sehr ähnlichen Schreibart des Namens — auf dem Wandgemälde im Rathaussaal in Nördlingen wird der Name »Scheifelein«, anderswo, nach Nagler, »Scheyffelin« geschrieben — dringt sich der Schluss unwiderstehlich auf, dass wir es hier mit einem weniger berühmten Mitglied derselben Künstlerfamilie zu thun haben. In den Handbüchern werden nur der Vater Franz aus Nördlingen und dessen in Nürnberg geborener Sohn Hans Leonhard genannt. Ob irgendwo ein Martin Schäufelein, etwa ein Bruder Hans Leonhard's, urkundlich erwähnt wird, möchte ich gern von besser unterrichteten Forschern erfahren. Dass Martin Schiffelin die Strassburger Ausgabe von 1511, und nicht, wie wohl eher zu erwarten war, die 1510 in Augsburg mit den Burgkmair'schen Holzschnitten erschienene besass, daraus lässt sich wohl kein sicherer Schluss auf die Heimat dieses Malers ziehen. Selbst Hans Schäufelein hatte bekanntlich gerade in den Jahren 1514—1517, kurz nach dem Erscheinen dieser Strassburger Ausgabe des Granatapfels, manche Beziehungen zu oberrheinischen Verlegern (Adam Petri in Basel, Thomas Anshelm in Hagenau, Johann Grüninger in Strassburg), während er selbst, so weit wir wissen, nur eine Zeit lang in Augsburg, dann wieder in Nördlingen wohnte. Dass ein etwa in Nürnberg, Augsburg oder Nördlingen wohnender Künstler ein in Strassburg gedrucktes illustriertes Buch besass, darf kaum unser Erstaunen erregen.

Ich bilde mir nicht ein, dass ich durch die Publizierung des blossen Namens eines neuen Malers die Forschung wesentlich gefördert habe, aber vielleicht bahnt diese zufällige Entdeckung zu weiteren Aufschlüssen den Weg. *CAMPBELL DODGSON.*

BÜCHERSCHAU

Frederic Lord Leighton Late President of the Royal Academy of arts. An illustrated record of his life and work by Ernest Rhys. London G. Bell & Sons 1898.

Seitdem das vorliegende Werk zum erstenmal erschien (1895), ist der Künstler, dessen Schaffen es behandelt, aus dem Leben geschieden († 13. Januar 1896). Die grosse Ausstellung seiner Werke in Burlington House (Winter 1896) hat noch einmal einen Überblick über diese reiche Künsterlaufbahn gestattet, der auch diesem Buch zu gute gekommen ist. Leighton's Leben wird in zehn Kapiteln von verschiedenen Seiten aus betrachtet: der Darstellung seiner Jugendentwicklung folgt (in vier Kapiteln) eine regestenmässig getreue Aufzählung dessen, was er Jahr für Jahr — von 1855 bis 1896 — geschaffen und öffentlich ausgestellt hat. Seine Arbeitsweise wird von dem ihm nahestehenden M. H. Spielmann sorgfältig auseinandergesetzt; Bemerkungen über Leighton's dekorative Arbeiten, über seine, Fragen der Kunst behandelnden, Akademie-Reden, sein Haus und die Kritiken, die seiner Kunst gewidmet wurden, sind angereiht. Man erfährt alles Wissenswürdige und vielerlei Interessantes, das den Künstler nicht minder bezeichnet, als seine künstlerische Laufbahn. Leighton hat einem deutschen Künstler viel zu danken gehabt. Frühzeitig in die Welt hinaus wandernd, hatte der Knabe in Florenz einen übeln Manierismus gelernt, den er erst in der strengen Schule Steinle's ablegte. Noch in höheren Jahren soll der Meister mit Wärme des Frankfurter Lehrers gedacht haben, von dem er auch in seinem Hause eine Zeichnung bewahrte. Ein Jahr hat er das Städel'sche Institut besucht, in dessen Sammlung, wenn mich die Erinnerung nicht trügt, Studien aus seiner damaligen Zeit aufbewahrt werden. Von Steinle ward er nach Rom gewiesen und an Cornelius empfohlen, auf dessen Rat er in seinem ersten grossen Werk — »Cimabues Madonna in Prozession geleitet« — eine wesentliche Änderung (die Spitze des Zuges schreitet nunmehr dem Beschauer entgegen) vornahm. Ausser dem Deutschen gewann Bouguereau Einfluss auf den Künstler. Auf deutschen Kunstausstellungen sind wohl nur gelegentlich Bilder von Leighton erschienen: so war in Berlin vor Jahren das schöne Bild »Sommernacht« ausgestellt, das in eigentümlicher Weise an Englands grössten Kunstbesitz, die Gruppe der sog. »Thauschwestern« vom Parthenon-Giebel erinnert. Dagegen sind einige seiner Werke auch bei uns in Nachbildungen verbreitet, wie etwa die »Gefangene Cassandra« oder das »Bad der Psyche«: sie besitzen Eigenschaften, die sie dem Geschmack weiterer Kreise empfehlen. Damit ist die Frage nach Leighton's künstlerischer Bedeutung berührt. War er wirklich ebenso gross als Künstler, als er populär gewesen ist, und wird eine richtende Kritik der Zukunft seinen Werken die hervorragende Stellung geben, die — allzu natürlich! — der Biograph ihm zuweist? Wer das reiche Illustrationsmaterial, mit dem die Verlagshandlung das Buch ausgestattet hat, durchsieht, wird Zweifel in sich aufsteigen fühlen. Nicht an der natürlichen Begabung des Künstlers: denn diese war unleugbar sehr gross. Die Natur hatte ihm ein seltenes Liniengefühl mitgegeben, und die feinste künstlerische Einsicht verrät sich überall in dem Verhältnis der Figuren zu den Raumflächen der Bilder. Ein eherner Fleiss und sich stets wieder kontrollierende Gewissenhaftigkeit brachten diese Gaben zu reifer Entfaltung. Nicht selten hat Leighton Figuren sorgfältig durchmodelliert, um ein Bewegungsmotiv in allen Teilen zu erfassen: kleine Skulpturen, zu diesem Zwecke geformt, konnte man in seinem Atelier sehen; eine derselben ist einmal von Kennern für ein antikes Werk angesehen worden, und unzweifelhaft wird man z. B. die kleine Figur mit herabhängenden Armen — Studie zum »Cymon« — ein hervorragend fein empfundenes Werk moderner Skulptur nennen. Die Zeichnungen, die Leighton auf Grund der sorgfältigsten Vorstudien entwarf, und in denen er etwa, indem er das Linienmotiv des Körpers nur im Umriss andeutete, den Faltenwurf in allen Einzelheiten durcharbeitete — mit Kreide, meist auf bräunlichem Papier — sind oft wundervoll (z. B. die Studie für »Das Bad der Psyche«). Aber die fertigen Werke vermögen, trotz der unleugbaren Qualitäten, nicht den gleichen Eindruck hervorzurufen, wie diese Studien. Weder kann man dem Verfasser zustimmen, wenn er von dem Künstler sagt: »he was never archaic«, noch wo er die Behauptung aufstellt, Leighton sei — im Gegensatz zu Millais — nie zu dem Geschmack der grossen Menge herabgestiegen. Denn wenn das Letztere richtig ist, so macht man ihm den viel schlimmeren Vorwurf, oft banal gewesen zu sein und daher den Instinkt der Masse ausgesprochen zu haben. Den grössten Erfolg hat er eben doch mit Arbeiten davongetragen, die künstlerisch minderwertig sind: nicht umsonst ist das »Bad der Psyche« — als Bild so schwach, besonders wenn man die Studie daneben sieht — sein populärstes Bild, auch im Ausland, geworden. Oftmals meint man, Leighton's grosse Eigenschaften kaum noch in solchen Werken entdecken zu können. Betrübend bleibt es, dass gerade diese Arbeiten vielfach das zukünftige Bild des Meisters bestimmen werden. Die Zeichnungen werden sich in die Kartons der Sammler bergen. Und mit Leighton zu Ende gegangen ist, was wahrhaft entzückte: der Mensch. Die Schönheit seiner Erscheinung, der Zauber seines Wesens waren sehr gross. Gegen jeden liebenswürdig, gewann er den Besucher sofort. Dazu kam der starke Eindruck der Umgebung: unten neben dem Eingangsraum die maurische Halle, mit kostbaren Kacheln bedeckt; erlesene Bilder oben — denn Leighton war ein feiner Kenner alter und moderner Kunst; es war ein Genuss, mit ihm darüber zu sprechen. Laut letztwilliger Bestimmung wird das Haus, diese künstlerische Schöpfung, erhalten bleiben. — Dem deutschen Leser dieses so reich ausgestatteten Buches, das der berühmten Verlagsfirma Ehre macht, mag der Gedanke kommen, dass es wünschenswert wäre nach englischem Muster den grossen deutschen Künstlern unserer Zeit ähnliche biographische Denkmale zu setzen. An Werken, die durch ihren Preis von vornherein für wenige Menschen zugänglich gemacht sind, auch an solchen, deren Wohlfeilheit nur durch geringere Qualität der Illustrationen und der typographischen Ausstattung möglich ist, fehlt es nicht, wohl aber an Büchern, wie sie in England nicht selten sind, die trefflich ausgestattet und nicht übertrieben teuer sind. Gerade diese Leighton-Biographie könnte, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, vorbildlich sein. *G. GR.*

Die Entwicklung Münchens unter dem Einflusse der Naturwissenschaften während der letzten Dezennien. München, gr. 8°. 1899.

Diese Festschrift verdient Erwähnung hier wegen ihrer Ausstattung oder besser gesagt wegen eines Teils ihrer Ausstattung, nämlich der Kopfleisten und Titelbilder des Zeichners F. Hegenbart, dem man heute schon oft in der Münchener Jugend, den Fliegenden Blättern etc. begegnet.

Ist es schon bemerkenswert, dass die Herausgeber einer rein natur- und sozialwissenschaftlichen Festschrift, die, wie das Publikum, an das sie sich zunächst wenden, den schönen Künsten meist verständnislos, wenn nicht gar abhold gegenüber stehen, sich entschlossen haben, neben statistischen und photomechanischen Ansichten auch den Erzeugnissen einer künstlerischen Feder Raum zu gewähren, so verdienen überdies diese Zeichnungen selbst mehr als vorübergehende Beachtung, namentlich das Titelblatt und einzelne Vignetten. Sie rufen den Wunsch hervor, dass dem Künstler sich bald Gelegenheit biete, sein Talent für den Buchschmuck unter glücklicheren Umständen zu entfalten, dass ihm die Ausstattung für ein ganzes Werk geschlossen übertragen werden möge. *H. W. S.*

On the Vatican Library of Sixtus IV. by *J. W. Clark*, M. A. Proceedings and Communications of the Cambridge Antiquarian Society.

Am 6. März v. J. hielt Mr. J. W. Clark, M. A. in der Cambridge Antiquarian Society einen Vortrag über die Bibliothek Sixtus IV., welche nun soeben in Cambridge in den Proceedings and Communications der Gesellschaft erschienen ist. An so entlegener Stelle abgedruckt, ist zu fürchten, dass die Publikation vielen entgehen wird, welche doch aus mehr als einem Grunde die höchste Beachtung verdient. Mr. Clark stützt seine Forschungen zunächst auf die Arbeiten von Müntz und vor allem auf die inhaltsreiche kleine Studie von F. Fabre, welche in den Mèlangers d'Archéologie (Dezember 1895) erschien. — Er bespricht ausführlich die Geschichte der Bibliothek, in welcher er alle erhaltenen Baurechnungen abdruckt, dann beschreibt er den Bau und verwendet vor allem auf die Rekonstruktion der inneren Räume, auf die Art wie die Bücher aufgestellt waren, in der lateinischen, griechischen und Geheim-Bibliothek, den grössten, mit allem Erfolg gekrönten Fleiss. Ein beigegebener Plan giebt aufs anschaulichste die Art der Aufstellung von Bänken und Büchern, welche im Grundgedanken der Anordnung entspricht, wie wir sie noch heute in einer der köstlichsten aller Renaissancebibliotheken, in der Gründung des Pandolfo Malatesta in Cesena sehn. Einen besonderen Wert erhält Mr. Clark's Studie endlich vor allem dadurch, dass er zum erstenmal eins der von H. Brockhaus der Vergessenheit entrissenen Fresken des Spitals von Santo Spirito publiziert, welche das italienische Unterrichtsministerium photographieren liess, aber bis jetzt noch nicht veröffentlicht hat. Durch dieses Fresko werden alle an die innere Einrichtung der Vaticana sich knüpfenden Fragen mit einem Schlage gelöst, denn wir sehen die Gelehrten selbst an den hohen schmalen, mit Büchern reihenweise belasteten Tischen sitzen und arbeiten. Auch auf die merkwürdige Beziehung dieses Freskogemäldes zu dem berühmten Bilde des Melozzo da Forli hat der gelehrte Verfasser hingewiesen, der unser Wissen über eine der grossartigsten Schöpfungen des ersten Rovere-Papstes durch diese Publikation aufs dankenswerteste bereichert hat. *E. ST.*

NEKROLOGE

Antwerpen. Hier starb im Alter von 70 Jahren der Maler *Charles François Felu.* Ohne Arme geboren, hatte er es durch zähe Ausdauer erreicht, mit dem rechten Fusse zeichnen zu können. 1855 konnte er die hiesige Akademie beziehen und fand bald für seine Bilder, besonders seine trefflichen Kopien, zahlreiche Käufer. Viele der Antwerpen besuchenden Kunstfreunde werden ihn dort in der Gemäldegalerie bei der Kopierarbeit gesehen haben. Er war ein tüchtiger Porträtmaler von geistvoller Auffassung und bedeutender Charakterisierungsgabe. — Übrigens war er auch litterarisch mit Erfolg thätig; er schrieb viele Gedichte und Lustspiele, von denen eines s. Zt. an einem hiesigen Theater mit gutem Erfolg aufgeführt wurde.

Düsseldorf. Hier ist am 31. Januar der besonders durch Werke religiösen Genres bekannt gewordene Bildhauer *Joseph Reiss* gestorben. ∞

St. Petersburg. In Pawlowsk ist am 31. Januar einer der ältesten russischen Maler, Professor *Fedor A. Klages* im 87. Lebensjahre gestorben. Er ist besonders bekannt geworden durch die Gemälde: »Die Peterskirche in Rom« und »Das Athos-Kloster«. ∞

PERSONALNACHRICHTEN

Strassburg i. E. Der Privatdozent *Dr. Franz Friedrich Leitschuh* ist zum ausserordentlichen Professor an unserer Universität ernannt worden.

WETTBEWERBE

Düsseldorf. Der vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen unter der hiesigen Künstlerschaft ausgeschriebene *Wettbewerb* zur Erlangung von Entwürfen zu einem Wandgemälde für die Aula des Gymnasiums in Moers hat ein negatives Resultat gehabt. Von den 18 eingelieferten Entwürfen wurde des I. Preises, der in der Überweisung des Auftrages bestand, keiner für würdig erachtet. Den II. Preis (600 M.) erhielt ein junger Maler, J. Goossen, der ausserdem aufgefordert wurde, einen neuen Entwurf einzureichen, der das Motiv »Lasset die Kindlein zu mir kommen« behandeln soll. ∞

Prag. Ein *Stipendium* im Betrage von 400 Kronen *zur Förderung künstlerischer Ausbildung* für in Böhmen geborene oder dort lebende deutsche Bildhauer, Maler und Architekten will im April dieses Jahres der Verein deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen, »Concordia«, stiften. Den Gesuchen der Bewerber, die bis zum 31. März franko an die Concordia (Sektion für bildende Kunst) in Prag, Deutsches Haus, einzusenden sind, ist beizufügen: Geburtsschein und curriculum vitae, Nachweis über selbständige künstlerische Thätigkeit und Mitteilung über die Art und Weise, wie das Stipendium eventuell verwendet werden soll. Bis zum 30. April wird dann die Entscheidung erfolgen. ⁂

Leipzig. Ein Preisausschreiben zur Gewinnung vornehmer und sinngemässer Bucheinbände erlässt das Bibliographische Institut. Verlangt werden: a) Sammlung illustrierter Litteraturgeschichten. Vier Bände in Grossoktavformat (Rücken 26 cm hoch, 4,5—5,5 cm breit), Halblederband (dunkelgrün narbiges Leder), mit Ledereckcn und Kalikodeckelbezug. b) Kunstgeschichte. Drei Bände in Grossoktavformat (Rücken 26 cm hoch, 4,5 cm breit), Halblederband (braun narbiges Leder), mit Ledereckcn und Kalikodeckelbezug. c) Länderkunde. Fünf Bände in Grossoktavformat (Rücken 26 cm hoch, 4,8 cm breit), Halblederband (dunkelgrün narbiges Leder), mit Lederecken und Kalikodeckelbezug. Gewünscht wird eine farbige Zeichnung des Buchrückens in ganzer Grösse und Zeichnung von einem Viertel des an der Innenseite des Buchdeckels befindlichen Vorsatzes. Jeder Rücken soll als Titelschrift den Namen des Verfassers und den Inhalt abgekürzt enthalten. Die Lederrücken dürfen Schrift und Ornament in Golddruck oder in Gold- und Blinddruck zeigen. An Preisen

sind für jede der drei Aufgaben a, b, c vorgesehen: je 300 M. erster Preis, 200 M. zweiter Preis, je 150 M. dritter Preis, 100 M. vierter Preis. Das Preisrichteramt haben übernommen: Hr. Direktor Dr. Kautzsch vom Buchgewerbemuseum in Leipzig, Hr. Dr. Jessen vom Kunstgewerbemuseum in Berlin, Hr. Buchbindereibesitzer A. Sperling in Leipzig. Schluss der Annahme der einzusendenden Entwürfe ist am 15. April 1900. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Moskau. Die kaiserliche Akademie der Künste wird zur *Pariser Weltausstellung* u. a. folgende Werke senden: Bakaschejew, »Im heimlichen Nest«; Pasternak, »Vor dem Examen« und Illustrationen zu Tolstoi's Auferstehung; Wassnezow, Elegie, »Kreml«, »Sibirien« und »Märchen«; Lebedow, »Tod des Zaren Feodor Alexejewitsch« und endlich Polenow, »Christus unter den Schriftgelehrten«, »Früher Schnee« und »Winter«. ∞

Wien. Vom 17. Februar bis 17. März findet im Museum für Kunst und Industrie eine *Internationale Ausstellung moderner Medaillen* statt, zu der auch aus Deutschland, der Schweiz, Belgien und besonders Frankreich ganz vortreffliche Werke eingetroffen sind. *Alexandre Charpentier*-Paris sandte allein 60 Arbeiten, Plaketten, Medaillen oder sonstige Kleinplastiken; auch *Vernier* und *Dubois* stehen nicht zurück. ***

Berlin. Auch in diesem Jahre soll mit der Grossen Berliner Kunstausstellung, die vom 5. Mai bis 16. September dauert, eine *Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren* verbunden werden. Der Kommission, die zugleich als Jury fungiert, gehören von namhaften Künstlern an: Woldemar Friedrich (Vors.), Georg Barlösius, Ludwig Dettmann, Ismael Gentz, F. Jüttner und Alexander Zick. -r-

London. Die Ausstellung der Porträtmaler in der »Grafton-Gallery«. Die diesjährige Ausstellung der »Society of Portraits Painters« in der »Grafton-Gallery« ist eine ganz besonders interessante und zeitgemässe, weil die Bildnisse einer bedeutenden Reihe von Personen hier vorgeführt werden, welche in unmittelbarer Beziehung zum Kriege stehen. So sehen wir vor allem die beiden Gegner Sir George White und General Joubert friedlich nebeneinander hängen. Das Kniestück des ersteren von Llevellyn, ein ausgezeichnetes und sorgfältig ausgeführtes Werk, giebt uns das Porträt eines gedankenvollen und hoch intelligenten Mannes, aus dessen blauen Augen ruhige Entschlossenheit herausblickt. Dies Gemälde bildet den denkbar grössten Kontrast zu dem von Joubert. Hier haben wir eine schwere und breite Figur vor uns, einen mit durchfurchtem Gesicht fast weissen Kopf, der den Ausdruck solider Kraft, Ruhe, Anspruchslosigkeit und Treue erkennen lässt. Sein Aussehen ist das eines gemütvollen Mannes, der keinen jener typischen Züge aufweist, wie sie die streng puritanische Epoche Cromwell's so vielfach hervorgebracht hat. Dies von Therese Schwartze ausgeführte Porträt entstand in zwei Sitzungen. Cope's »Lord Roberts«, der Oberkommandierende der englischen Armee und Well's »General Buller« sind gleichfalls gute Arbeiten und ähnliche Porträts. Im allgemeinen ist keins der auf der Ausstellung befindlichen Porträts geschmeichelt, sondern es giebt sich durchweg eine realistische Auffassung kund, und zwar etwa in dem Sinne, wie sie der nunmehr daheimgegangene Ruskin verstanden haben wollte, indem er bemerkt: »Jedes Gesicht besitzt Unregelmässigkeiten und verändert sich. Wenn man Unvollkommenheiten in der Wiedergabe absolut ausschliessen will, so hiesse das den wahren Ausdruck zerstören. Kleine Unregelmässigkeiten geben eine gewisse Charakteristik, um deren willen eine Person uns oft am meisten anzieht.« Professor Hubert Herkomer hat die Ausstellung nur mit einem, aber höchst gelungenen Porträt von Watts, dem Altmeister englischer Kunst, beschickt. In seiner Eigenschaft als neu ernannter Lehrer an der Akademie, hielt Professor Herkomer dieser Tage eine Ansprache an die Studierenden, in welcher er sich über das Thema erging: »Ist es ratsam, Porträts vor ihrer Vollendung zu zeigen?« Er kommt zu einer bejahenden Antwort und dem Rat: Die Arbeit in allen Stadien sehen zu lassen, weil der unvermeidliche Rückschlag für den Auftraggeber alsdann geringer sei wie bei dem umgekehrten Verfahren. Die Gattin eines von ihm porträtierten Herrn, so sagt Herkomer, zögerte einen Augenblick an der Schwelle seines Ateliers und äusserte hierbei: »Dies ist jetzt ein furchtbarer Augenblick für uns beide, Mr. Herkomer!« Und so war es! Die absolut realistische Auffassung des Meisters, des jüngsten Ritters des preussischen Ordens »Pour le mérite« für Kunst und Wissenschaft, vermag kaum deutlicher wie durch diese wenigen Worte klar gelegt zu werden. Watts stellte zwei Bilder aus: »Claude Montefiore« und »Dorothea«, die Tochter von Mr. Macnamara. Rothenstein sandte das Porträt von Watts in Bleistiftzeichnung, und von dem verstorbenen Millais ist eine Studie vorhanden, welche Miss Helen Petrie darstellt, die als Modell zu seinem Bilde »Ransom« (das Lösegeld) sass. Verdienstvolle Porträts lieferten ferner: Legros, Shannon, R. Brough, John Collier, Lawry, Hacker, Alma Tadema, Josef Israels u. a. Schliesslich treffen wir auch noch alte Bekannte auf der Ausstellung: »Döllinger« und »Lady Savile« von F. v. Lenbach. ⚓

VEREINE

Wien. Der *Klub der Münz- und Medaillenfreunde* hat in seiner Hauptversammlung vom 29. Januar beschlossen, dem Antrag des Vorstandsmitgliedes Redakteur Nentwich, auf Gründung eines unter dem Titel »Die moderne Medaille« monatlich erscheinenden Blattes stattzugeben, das lediglich der Förderung der internationalen Medailleurkunst dienen soll. Die Redaktion der neuen Zeitschrift wurde dem Antragsteller übertragen. ***

München. Die Generalversammlung der Kunstgenossenschaft vom 4. Februar beschloss, die Jahresausstellung 1900 ebenso wie die vorjährige zu organisieren, so dass also wieder korporative Ausstellungen mit eigener Jury und Hängekommission in eigenen Räumen zugelassen werden. Die feierliche Eröffnung des Künstlerhauses, für dessen Fertigstellung die Aufnahme einer zweiten Rate des vorhandenen Bankkapitals im Betrage von 200000 M. und ein weiterer Zuschuss von 100000 M. aus Mitteln der Genossenschaft bewilligt wurde, soll voraussichtlich im März stattfinden. — Auch wurde die Bildung eines Künstlerhaus-Vereins ins Auge gefasst, für den die Statuten schon ausgearbeitet werden. §

VERMISCHTES

Venedig. Schon voriges Jahr, ganz im Beginne der Bewegung teilte ich mit, wie die hiesige Handelskammer im Verein mit der Stadtverwaltung bereit sei, jedes Opfer zu bringen, die Überbringung der Marcusbibliothek in die Lokale der Handelskammer schleunigst möglich zu machen. — Fast ein Jahr ging in fruchtlosen, der Regierung gemachten Anerbieten dahin. Die Veränderungen in der Leitung der Restaurationsarbeiten im Dogenpalaste und wie solche die besten Resultate ergeben, habe ich seither

mitgeteilt. Die Überbringung der Bibliothek blieb jedoch noch immer ein frommer Wunsch. Venezianische Deputierte und der Bürgermeister begaben sich endlich nach Rom, und der Minister versprach ihnen von neuem alles Schöne. Schon glaubte man solchen Versprechungen hier nicht mehr, als doch endlich im Dezember 75000 Lire von seiten der Regierung ausgesetzt wurden, um mit den Arbeiten zu beginnen. Bis jetzt jedoch ist noch nichts geschehen, und noch lange kann es dauern, bis irgend etwas zu berichten ist. — Gelegentlich des Besuchs des Ministers Baccelli in Venedig versprach er die Wiederherstellung des Marcuslöwen über dem Hauptfenster des Dogenpalastes gegen Süden. Mittlerweile ist das nun fest beschlossene Sache. Dagegen legte der kunstbegeisterte Minister den Venezianern die Wiedereinführung des Bucintorofestes am Tage Christi Himmelfahrt ans Herz und nichts weniger als die Herstellung des dazu nötigen Prachtschiffes: des goldenen »Bucintoro«. — Diese sonderbare phantastische Zumutung kam vorige Woche in der Sitzung des Magistrats zur Sprache und wurde angesichts der unzeitgemässen Nutzlosigkeit und der enormen Kosten (1 Million Lire) »vertagt«. — Von etwas Praktischerem jedoch kann berichtet werden. Die venezianischen Künstler veranstalteten über Weihnachten und Neujahr eine Skizzenausstellung. Die besten Namen waren vertreten. Es wurden besonders Arbeiten von V. Bressanin, Millo Bortolozzi u. a. bewundert. Das Endergebnis war ein sehr erfreuliches. Es wurden verkauft, obgleich die Skizzen nicht billig waren, für 21000 Lire. — Ganz besonders ist hervorzuheben, dass das Verkaufte alles in Venedig selbst verblieb. Die jüngere Künstlerschaft bewies abermals, dass sie den ersten Platz in Italien einnimmt.

Venedig, Ende Januar. *August Wolf.*

Dresden. Professor *Epler*, der Schöpfer der auf der letzten hiesigen Kunstausstellung mit der grossen goldenen Plakette ausgezeichneten Marmorgruppe »Zwei Mütter«, hat ein für den Neubau der Kreuzkirche bestimmtes, sehr figurenreiches, grosses Relief »Einführung der Reformation in den Meissener Landen 1539« vollendet und in seinem Atelier ausgestellt. Es schildert die erste Darreichung des Abendmahls in beiderlei Gestalt am Altar der alten Kreuzkirche. Der Künstler hat die schwierige Aufgabe sehr glücklich gelöst. ∞

Mailand. Auf Betreiben hervorragender Persönlichkeiten der Kunst, so der Direktoren der Akademie und der Pinakothek, des Konservators der Denkmäler der Lombardei etc. sind die einleitenden Schritte zur Begründung eines *photographisch-künstlerischen Archivs* geschehen. Es soll alle Photographien aufnehmen, die für den Künstler, den Archäologen, den Geschichtsforscher, Schriftsteller und Verleger Wert haben oder später gewinnen können. *v. Gr.*

Über die Schreibung »*Schleisheim*«. Die übliche Schreibart »Schleissheim« mit dem scharfen oder doppelten »s« ist sinnlos, wie ja so viele Missbräuche infolge von Unwissenheit sich in die moderne Orthographie eingeschlichen haben. Die älteste Form des Namens ist das schon im Jahre 775 vorkommende Sliuuesheim, d. h. Heimat des Sliu, eines altdeutschen Personennamens; eine Genitivform aber mit zwei »s« geschrieben zu sehen, ist für einen sprachgeschichtlich gebildeten Menschen unerträglich. Ich möchte daher die Fachgenossen bitten, die einzig richtige Schreibweise »*Schleisheim*« anzunehmen. *W. Schmidt.*

VOM KUNSTMARKT

London. Kürzlich kamen bei Christie wertvolle Kupferstichsammlungen, Gemälde, antike Möbel und verschiedene von Kennern sehr begehrte Erzeugnisse des französischen Kunstgewerbes aus dem 18. Jahrhundert, zur öffentlichen Versteigerung. Die besten Preise erhielten nachfolgende Gegenstände: Ein Kupferstich nach Reynolds, von Bartolozzi, darstellend Miss G. Watkin als »Anspruchslosigkeit«, 1000 Mark; »Lady Elisabeth«, gleichfalls nach Reynolds, von Bartolozzi, vor der Schrift, in Farben, 1840 M.; »die Gräfin Harington«, von denselben, in Farben, mit vollem Rand, 2600 M.; »Miss Frances Harris«, von J. Grozer, bunt, 1600 M. Nach G. Morland: »Ländliche Belustigung«, von E. J. Dumée, koloriert, 2100 M.; »Die Coquette«, von W. Ward, bunt, 630 M.; »Der Besuch bei der Amme«, 600 M.; »Morgen und Abend«, von W. Ward, 580 M.; »Die Rückkehr vom Markt«, von J. K. Smith, in Farben, 1000 M.; »Die Dorfbewohner«, von Ward, koloriert, 700 M.; »Die Herzogin von Devonshire«, von Bartolozzi, nach Downman, in Farben, 1200 M.; »Miss Farren«, von Collyer, nach J. Doweman, farbig, 1260 M.; »Die Erzählung der Wittwe«, nach j. K. Smith, von W. Ward, 500 M.; »Sommer und Winter«, nach J. Ward, von W. Ward, coloriert, 2520 M.; »Celadon und Celia«, nach F. Wheatley, von P. Simon, 530 M.; »Eine Schönheit von St. James«, nach Benwell von F. Bartolozzi, 800 M. — Von den Oelgemälden sind hervorzuheben: J. Stark, Landschaft, 3000 M.; G. Stubs, Waldlandschaft mit Jägern, zwei Pendants, 1770 datiert, 18900 M.; A. Soldi: »Die Duncombe Familie«, 1741 bezeichnet, 4000 M. Unter den Miniaturen und kunstgewerblichen Objekten, Antiquitäten, Reliquien, sowie diversen anderen Kunstgegenständen waren die bemerkenswertesten und die hierfür gezahlten Preise wie nachstehend: Ein paar Miniaturporträts auf Email, von Hurter, den König Georg III. von England und seine Gemahlin Charlotte darstellend, 1782 datiert, 800 M.; eine in Stahl kunstvoll ausgeführte Dose, welche die Stahlarbeiter Birmingham's an Nelson geschenkt hatten, mit einer 1792 datierten Inschrift, 1540 M.; eine von Nelson an Lady Hamilton geschenkte Dose aus Eichenholz, in Gold gefasst, auf der die englische Flotte in Linie durch äusserst kunstvolle Schnitzerei abgebildet ist, enthaltend eine auf den Sieg von Trafalgar bezügliche Inschrift, 2100 M.; ein Satz von drei kleineren Meissner Porzellanvasen mit Dekel, Blumenmalerei und Cupidos, 1320 M., zwei Urbino-Schalen mit Malerei von Fra Xanto, 1531 datiert und einen Wettstreit zwischen Apollo Pan und Vulkan darstellend, 1000 M.; ein Louis XVI-Marguerita-Sekretär, 4000 M.; ein ovaler Louis XVI.-Tisch, Porzellaneinlagen mit Blumenmalerei, 2000 M.; ein Louis XVI.-Tisch, in getriebener Goldbronze montiert, 1740 M.; ein altflämischer Schreibsekretär aus Ebenholz, Schnitzerei von Cherubs und Masken, 1050 Mark. ⚓

Paris. Bei der am 30. Januar beendigten Versteigerung der Kunstgegenstände und Möbel der Herzogin de Maillé wurden u. a. für einen reichvergoldeten Bronzekandelaber von Gouthière 30000 Frcs. bezahlt. Ein Lustre aus Goldbronze erzielte 5000 Frcs., eine Gruppe von Le Maire aus dem Jahre 1712, zwei kleine Kinder darstellend, Goldbronze mit Marmoruntersatz, 10000 Frcs. Im ganzen brachte die Auktion 151098 Frcs. ◻

New York. Achtundneunzig Ölgemälde des bekannten amerikanischen Genremalers Henry Mosler, der im Begriff ist, seine Heimat zu verlassen, um dauernd in Paris seinen Wohnsitz zu nehmen, sind in diesen Tagen hier versteigert worden. Die erzielten Preise waren sehr niedrig, sie betrugen zusammen 11738 Dollar; durchschnittlich wurden also kaum 120 Dollar für das Bild bezahlt, überaus wenig, wenn man bedenkt, in wie hohem Ansehen dieser »amerikanische Vautier« bisher gestanden. Am höchsten wurde das »Gebet« bezahlt, es erzielte 1800 Dollar. ∞

sind für jede der drei Aufgaben a, b, c vorgesehen: je 300 M. erster Preis, 200 M. zweiter Preis, je 150 M. dritter Preis, 100 M. vierter Preis. Das Preisrichteramt haben übernommen: Hr. Direktor Dr. Kautzsch vom Buchgewerbemuseum in Leipzig, Hr. Dr. Jessen vom Kunstgewerbemuseum in Berlin, Hr. Buchbindereibesitzer A. Sperling in Leipzig. Schluss der Annahme der einzusendenden Entwürfe ist am 15. April 1900. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Moskau. Die kaiserliche Akademie der Künste wird zur *Pariser Weltausstellung* u. a. folgende Werke senden: Bakaschejew, »Im heimlichen Nest«; Pasternak, »Vor dem Examen« und Illustrationen zu Tolstoi's Auferstehung; Wassnezow, Elegie, »Kreml«, »Sibirien« und »Märchen«; Lebedow, »Tod des Zaren Feodor Alexejewitsch« und endlich Polenow, »Christus unter den Schriftgelehrten«, »Früher Schnee« und »Winter«. ∞

Wien. Vom 17. Februar bis 17. März findet im Museum für Kunst und Industrie eine *Internationale Ausstellung moderner Medaillen* statt, zu der auch aus Deutschland, der Schweiz, Belgien und besonders Frankreich ganz vortreffliche Werke eingetroffen sind. *Alexandre Charpentier*-Paris sandte allein 60 Arbeiten, Plaketten, Medaillen oder sonstige Kleinplastiken; auch *Vernier* und *Dubois* stehen nicht zurück. **

Berlin. Auch in diesem Jahre soll mit der Grossen Berliner Kunstausstellung, die vom 5. Mai bis 16. September dauert, eine *Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren* verbunden werden. Der Kommission, die zugleich als Jury fungiert, gehören von namhaften Künstlern an: Woldemar Friedrich (Vors.), Georg Barlösius, Ludwig Dettmann, Ismael Gentz, F. Jüttner und Alexander Zick. -r-

London. Die Ausstellung der Porträtmaler in der Grafton-Gallery. Die diesjährige Ausstellung der Society of Portraits Painters« in der »Grafton-Gallery« ist eine ganz besonders interessante und zeitgemässe, weil die Bildnisse einer bedeutenden Reihe von Personen hier vorgeführt werden, welche in unmittelbarer Beziehung zum Kriege stehen. So sehen wir vor allem die beiden Gegner Sir George White und General Joubert friedlich nebeneinander hängen. Das Kniestück des ersteren von Llevellyn, ein ausgezeichnetes und sorgfältig ausgeführtes Werk, giebt uns das Porträt eines gedankenvollen und hoch intelligenten Mannes, aus dessen blauen Augen ruhige Entschlossenheit herausblickt. Dies Gemälde bildet den denkbar grössten Kontrast zu dem von Joubert. Hier haben wir eine schwere und breite Figur vor uns, einen mit durchfurchtem Gesicht fast weissen Kopf, der den Ausdruck solider Kraft, Ruhe, Anspruchslosigkeit und Treue erkennen lässt. Sein Aussehen ist das eines gemütvollen Mannes, der keinen jener typischen Züge aufweist, wie sie die streng puritanische Epoche Cromwell's so vielfach hervorgebracht hat. Dies von Therese Schwartze ausgeführte Porträt entstand in zwei Sitzungen. Cope's »Lord Roberts«, der Oberkommandierende der englischen Armee und Well's »General Buller« sind gleichfalls gute Arbeiten und ähnliche Porträts. Im allgemeinen ist keins der auf der Ausstellung befindlichen Porträts geschmeichelt, sondern es giebt sich durchweg eine realistische Auffassung kund, und zwar etwa in dem Sinne, wie sie der nunmehr daheimgegangene Ruskin verstanden haben wollte, indem er bemerkt: »Jedes Gesicht besitzt Unregelmässigkeiten und verändert sich. Wenn man Unvollkommenheiten in der Wiedergabe absolut ausschliessen will, so hiesse das den wahren Ausdruck zerstören. Kleine Unregelmässigkeiten geben eine gewisse Charakteristik, um deren willen eine Person uns oft am meisten anzieht.« Professor Hubert Herkomer hat die Ausstellung nur mit einem, aber höchst gelungenen Porträt von Watts, dem Altmeister englischer Kunst, beschickt. In seiner Eigenschaft als neu ernannter Lehrer an der Akademie, hielt Professor Herkomer dieser Tage eine Ansprache an die Studierenden, in welcher er sich über das Thema erging: »Ist es ratsam, Porträts vor ihrer Vollendung zu zeigen?« Er kommt zu einer bejahenden Antwort und dem Rat: Die Arbeit in allen Stadien sehen zu lassen, weil der unvermeidliche Rückschlag für den Auftraggeber alsdann geringer sei wie bei dem umgekehrten Verfahren. Die Gattin eines von ihm porträtierten Herrn, so sagt Herkomer, zögerte einen Augenblick an der Schwelle seines Ateliers und äusserte hierbei: »Dies ist jetzt ein furchtbarer Augenblick für uns beide, Mr. Herkomer!« Und so war es! Die absolut realistische Auffassung des Meisters, des jüngsten Ritters des preussischen Ordens »Pour le mérite« für Kunst und Wissenschaft, vermag kaum deutlicher wie durch diese wenigen Worte klar gelegt zu werden. Watts stellte zwei Bilder aus: »Claude Montefiore« und »Dorothea«, die Tochter von Mr. Macnamara. Rothenstein sandte das Porträt von Watts in Bleistiftzeichnung, und von dem verstorbenen Millais ist eine Studie vorhanden, welche Miss Helen Petrie darstellt, die als Modell zu seinem Bilde »Ransom« (das Lösegeld) sass. Verdienstvolle Porträts lieferten ferner: Legros, Shannon, R. Brough, John Collier, Lawry, Hacker, Alma Tadema, Josef Israels u. a. Schliesslich treffen wir auch noch alte Bekannte auf der Ausstellung: »Döllinger« und »Lady Savile« von F. v. Lenbach. ⚓

VEREINE

Wien. Der *Klub der Münz- und Medaillenfreunde* hat in seiner Hauptversammlung vom 29. Januar beschlossen, dem Antrag des Vorstandsmitgliedes Redakteur Nentwich, auf Gründung eines unter dem Titel »Die moderne Medaille« monatlich erscheinenden Blattes stattzugeben, das lediglich der Förderung der internationalen Medailleurkunst dienen soll. Die Redaktion der neuen Zeitschrift wurde dem Antragsteller übertragen. ***

München. Die Generalversammlung der Kunstgenossenschaft vom 4. Februar beschloss, die Jahresausstellung 1900 ebenso wie die vorjährige zu organisieren, so dass also wieder korporative Ausstellungen mit eigener Jury und Hängekommission in eigenen Räumen zugelassen werden. Die feierliche Eröffnung des Künstlerhauses, für dessen Fertigstellung die Aufnahme einer zweiten Rate des vorhandenen Bankkapitals im Betrage von 200000 M. und ein weiterer Zuschuss von 100000 M. aus Mitteln der Genossenschaft bewilligt wurde, soll voraussichtlich im März stattfinden. — Auch wurde die Bildung eines Künstlerhaus-Vereins ins Auge gefasst, für den die Statuten schon ausgearbeitet werden. §

VERMISCHTES

Venedig. Schon voriges Jahr, ganz im Beginne der Bewegung teilte ich mit, wie die hiesige Handelskammer im Verein mit der Stadtverwaltung bereit sei, jedes Opfer zu bringen, die Überbringung der Marcusbibliothek in die Lokale der Handelskammer schleunigst möglich zu machen. — Fast ein Jahr ging in fruchtlosen, der Regierung gemachten Anerbieten dahin. Die Veränderungen in der Leitung der Restaurationsarbeiten im Dogenpalaste und wie solche die besten Resultate ergeben, habe ich seither

mitgeteilt. Die Überbringung der Bibliothek blieb jedoch noch immer ein frommer Wunsch. Venezianische Duputierte und der Bürgermeister begaben sich endlich nach Rom, und der Minister versprach ihnen von neuem alles Schöne. Schon glaubte man solchen Versprechungen hier nicht mehr, als doch endlich im Dezember 75000 Lire von seiten der Regierung ausgesetzt wurden, um mit den Arbeiten zu beginnen. Bis jetzt jedoch ist noch nichts geschehen, und noch lange kann es dauern, bis irgend etwas zu berichten ist. — Gelegentlich des Besuchs des Ministers Baccelli in Venedig versprach er die Wiederherstellung des Marcuslöwen über dem Hauptfenster des Dogenpalastes gegen Süden. Mittlerweile ist das nun fest beschlossene Sache. Dagegen legte der kunstbegeisterte Minister den Venezianern die Wiedereinführung des Bucintorofestes am Tage Christi Himmelfahrt ans Herz und nichts weniger als die Herstellung des dazu nötigen Prachtschiffes: des goldenen »Bucintoro«. — Diese sonderbare phantastische Zumutung kam vorige Woche in der Sitzung des Magistrats zur Sprache und wurde angesichts der unzeitgemässen Nutzlosigkeit und der enormen Kosten (1 Million Lire) »vertagt«. — Von etwas Praktischerem jedoch kann berichtet werden. Die venezianischen Künstler veranstalteten über Weihnachten und Neujahr eine Skizzenausstellung. Die besten Namen waren vertreten. Es wurden besonders Arbeiten von V. Bressanin, Millo Bortolozzi u. a. bewundert. Das Endergebnis war ein sehr erfreuliches. Es wurden verkauft, obgleich die Skizzen nicht billig waren, für 21000 Lire. — Ganz besonders ist hervorzuheben, dass das Verkaufte alles in Venedig selbst verblieb. Die jüngere Künstlerschaft bewies abermals, dass sie den ersten Platz in Italien einnimmt.

Venedig, Ende Januar. *August Wolf.*

Dresden. Professor *Epler*, der Schöpfer der auf der letzten hiesigen Kunstausstellung mit der grossen goldenen Plakette ausgezeichneten Marmorgruppe »Zwei Mütter«, hat ein für den Neubau der Kreuzkirche bestimmtes, sehr figurenreiches, grosses Relief »Einführung der Reformation in den Meissener Landen 1539« vollendet und in seinem Atelier ausgestellt. Es schildert die erste Darreichung des Abendmahls in beiderlei Gestalt am Altar der alten Kreuzkirche. Der Künstler hat die schwierige Aufgabe sehr glücklich gelöst. ∞

Mailand. Auf Betreiben hervorragender Persönlichkeiten der Kunst, so der Direktoren der Akademie und der Pinakothek, des Konservators der Denkmäler der Lombardei etc. sind die einleitenden Schritte zur Begründung eines *photographisch-künstlerischen Archivs* geschehen. Es soll alle Photographien aufnehmen, die für den Künstler, den Archäologen, den Geschichtsforscher, Schriftsteller und Verleger Wert haben oder später gewinnen können. *v. Gr.*

Über die Schreibung »*Schleisheim*«. Die übliche Schreibart »Schleissheim« mit dem scharfen oder doppelten »s« ist sinnlos, wie ja so viele Missbräuche infolge von Unwissenheit sich in die moderne Orthographie eingeschlichen haben. Die älteste Form des Namens ist das schon im Jahre 775 vorkommende Sliuuesheim, d. h. Heimat des Sliu, eines altdeutschen Personennamens; eine Genitivform aber mit zwei »s« geschrieben zu sehen, ist für einen sprachgeschichtlich gebildeten Menschen unerträglich. Ich möchte daher die Fachgenossen bitten, die einzig richtige Schreibweise »*Schleisheim*« anzunehmen. *W. Schmidt.*

VOM KUNSTMARKT

London. Kürzlich kamen bei Christie wertvolle Kupferstichsammlungen, Gemälde, antike Möbel und verschiedene von Kennern sehr begehrte Erzeugnisse des französischen Kunstgewerbes aus dem 18. Jahrhundert, zur öffentlichen Versteigerung. Die besten Preise erhielten nachfolgende Gegenstände: Ein Kupferstich nach Reynolds, von Bartolozzi, darstellend Miss G. Watkin als »Anspruchslosigkeit«, 1000 Mark; »Lady Elisabeth«, gleichfalls nach Reynolds, von Bartolozzi, vor der Schrift, in Farben, 1840 M.; »die Gräfin Harington«, von denselben, in Farben, mit vollem Rand, 2600 M.; »Miss Frances Harris«, von J. Grozer, bunt, 1600 M. Nach G. Morland: »Ländliche Belustigung«, von E. J. Dumée, koloriert, 2100 M.; »Die Coquette«, von W. Ward, bunt, 630 M.; »Der Besuch bei der Amme«, 600 M.; »Morgen und Abend«, von W. Ward, 580 M.; »Die Rückkehr vom Markt«, von J. K. Smith, in Farben, 1000 M.; »Die Dorfbewohner«, von Ward, koloriert, 700 M.; »Die Herzogin von Devonshire«, von Bartolozzi, nach Downman, in Farben, 1200 M.; »Miss Farren«, von Collyer, nach J. Doweman, farbig, 1260 M.; »Die Erzählung der Wittwe«, nach j. K. Smith, von W. Ward, 500 M.; »Sommer und Winter«, nach J. Ward, von W. Ward, coloriert, 2520 M.; »Celadon und Celia«, nach F. Wheatley, von P. Simon, 530 M.; »Eine Schönheit von St. James«, nach Benwell von F. Bartolozzi, 800 M. — Von den Oelgemälden sind hervorzuheben: J. Stark, Landschaft, 3000 M.; G. Stubs, Waldlandschaft mit Jägern, zwei Pendants, 1770 datiert, 18900 M.; A. Soldi: »Die Duncombe Familie«, 1741 bezeichnet, 4000 M. Unter den Miniaturen und kunstgewerblichen Objekten, Antiquitäten, Reliquien, sowie diversen anderen Kunstgegenständen waren die bemerkenswertesten und die hierfür gezahlten Preise wie nachstehend: Ein paar Miniaturporträts auf Email, von Hurter, den König Georg III. von England und seine Gemahlin Charlotte darstellend, 1782 datiert, 800 M.; eine in Stahl kunstvoll ausgeführte Dose, welche die Stahlarbeiter Birmingham's an Nelson geschenkt hatten, mit einer 1792 datierten Inschrift, 1540 M.; eine von Nelson an Lady Hamilton geschenkte Dose aus Eichenholz, in Gold gefasst, auf der die englische Flotte in Linie durch äusserst kunstvolle Schnitzerei abgebildet ist, enthaltend eine auf den Sieg von Trafalgar bezügliche Inschrift, 2100 M.; ein Satz von drei kleineren Meissner Porzellanvasen mit Dekel, Blumenmalerei und Cupidos, 1320 M., zwei Urbino-Schalen mit Malerei von Fra Xanto, 1531 datiert und einen Wettstreit zwischen Apollo Pan und Vulkan darstellend, 1000 M.; ein Louis XVI-Marguerita-Sekretär, 4000 M.; ein ovaler Louis XVI.-Tisch, Porzellaneinlagen mit Blumenmalerei, 2000 M.; ein Louis XVI.-Tisch, in getriebener Goldbronze montiert, 1740 M.; ein altflämischer Schreibsekretär aus Ebenholz, Schnitzerei von Cherubs und Masken, 1050 Mark. ⚓

Paris. Bei der am 30. Januar beendigten Versteigerung der Kunstgegenstände und Möbel der Herzogin de Maillé wurden u. a. für einen reichvergoldeten Bronzekandelaber von Gouthière 30000 Frcs. bezahlt. Ein Lustre aus Goldbronze erzielte 5000 Frcs., eine Gruppe von Le Maire aus dem Jahre 1712, zwei kleine Kinder darstellend, Goldbronze mit Marmoruntersatz, 10000 Frcs. Im ganzen brachte die Auktion 151098 Frcs. □

New York. Achtundneunzig Ölgemälde des bekannten amerikanischen Genremalers Henry Mosler, der im Begriff ist, seine Heimat zu verlassen, um dauernd in Paris seinen Wohnsitz zu nehmen, sind in diesen Tagen hier versteigert worden. Die erzielten Preise waren sehr niedrig, sie betrugen zusammen 11738 Dollar; durchschnittlich wurden also kaum 120 Dollar für das Bild bezahlt, überaus wenig, wenn man bedenkt, in wie hohem Ansehen dieser »amerikanische Vautier« bisher gestanden. Am höchsten wurde das »Gebet« bezahlt, es erzielte 1800 Dollar. ∞

Am **Städelschen Kunstinstitut** in **Frankfurt a. M.**
ist die Stelle eines

Sammlungs- und Bibliothek-Assistenten

zu besetzen. Die damit verbundene Thätigkeit umfasst: Aufsichtsdienst und Beratung des Publikums in Kupferstichkabinett und Bibliothek während der öffentlichen Besuchsstunden, Beteiligung an den Aufstellungs-, Inventarisierungs- und Katalogisierungsarbeiten, Geschäftskorrespondenz. Erwünscht ist, dass etwaige Bewerber bereits an einer grösseren Kupferstichsammlung praktischen Dienst geleistet haben, in jedem Falle aber sind ausgiebige, sei es im Kunstantiquariat, sei es auf dem Wege des Universitätsstudiums erworbene Kenntnisse in Fachlitteratur und Kupferstichkunde Vorbedingung. Die Stellung kann sogleich angetreten werden. Bewerbungen sind unter Beifügung ausführlicher Zeugnisse und Darlegung von Lebens- und Bildungsgang zu richten an den **Direktor Prof. Dr. Weizsäcker, Dürerstrasse 2.**

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Dr. Karl Heinemann

Goethe

II. Auflage.

Ein starker Band mit ca. 277 Abbild., Faksimiles, Karten und Plänen.

Geheftet 10 M., fein geb. 12 M., in Halbfrzbd. 14 M.

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen von

Dr. Karl Heinemann

25 Bogen gr. 8⁰. Mit Abbildungen und Kupfern. Sechste, verbesserte Auflage.

Preis br. 6.50 M., eleg. in Leinen geb. 8 M., in Halbfrzbd. 9 M.

Verlag von E. A. Seemann
Leipzig ✣ Berlin.

Modern

Der rechte Weg zum künstlerischen Leben

von Dr. **P. J. Rée**

Nürnberg.

4 Bogen. Preis 60 Pfg.



Radierungen aus der Zeitschrift für bildende Kunst.

Neuerscheinungen der Jahre 1898/99.

Maler oder Bildhauer	Nr.	Radierer	Gegenstand	Abdrucksgattung	Preis
F. Schmutzer	487	Originalradierung .	Holländisches Mädchen	Vor der Schrift	2,00 Mark
Rembrandt	488	Heliogravüre . .	Kopf seines Bruders .	,,	,,
B. Pankok	489	Originalradierung .	Mutter und Kind . . .	,,	,,
F. Hollenberg	490	,,	Landschaft	,,	,,
W. Leistikow	491	,,	Landschaft	,,	3,00 Mark
V. Vorgang	492	Fr. Krostewitz . .	Herbst im Park . . .	,,	2, ,,
P. Hey	493	Originalradierung .	Schachspieler	,,	,,
H. Wolff	494	,,	Mädchenkopf	,,	,,
K. Breitbach	495	Fr. Krostewitz . .	Ernste Stunden . . .	,,	,,
F. R. Weiss	496	Originalradierung .	Die Stadt	,,	,,
Van Dyck	497	P. Halm	Maria Ruthwen . . .	,,	,,
H. Wolff	498	Originalradierung .	Porträt des Malers Völkerling	,,	,,
C. Th. Meyer-Basel . .	499	,,	Landschaft	,,	,,
O. Gampert	500	,,	Landschaft	,,	,,
H. Reifferscheid . . .	501	,,	Alte Frau	,,	,,
H. Robert	502	P. Halm	Architekturbild	,,	,,
M. Liebermann . . .	503	A. Krüger . . .	Sonntag Nachmittag in Laren	,,	,,
Ph. Frank	504	Originalradierung .	Schwäne	,,	,,
P. Hey	505	,,	Rothenburg o. v. T. .	,,	,,
Carreño de Miranda .	506	F. Wilisch . . .	Gründung des Trinitarierordens	,,	,,
H. Wolff	507	Originalradierung .	Herren Porträt. . . .	,,	,,
Mathies-Masuren . . .	508	,,	Landschaft	,,	,,
A. Cossmann	509	,,	Lesendes Mädchen . .	,,	,,
P. Hey	510	,,	Junge Dame	,,	,,
A. Struys	511	Heliogravüre . .	Hoffnungslos	,,	,,
,, ,, ...	512	,,	Der Besuch beim Kranken	,,	,,
M. Röder.	513	Originalradierung .	Pinienhain	,,	,,

Inhalt: Ausgrabungen auf dem Forum Romanum. Von W. Amelung (Schluss). — Wer war Martin Schiffelin. Von Campbell Dodgson. - Rhys, E., Frederic Lord Leighton; Die Entwickelung Münchens unter dem Einflusse der Naturwissenschaften; Clark, On the Vatican Library of Sixtus IV. - Ch. F. Felu †; J. Reiss †; F. A. Klages †. Dr. F. F. Leitschuh. Wettbewerb um Entwürfe zu einem Wandgemälde für die Aula des Gymnasiums in Moers; Stipendium für deutsch-böhmische Künstler; Wettbewerb um vornehme und sinngemässe Bucheinbände für das Bibliographische Institut in Leipzig. — Moskauer Bilder auf der Pariser Weltausstellung; Internationale Ausstellung moderner Medaillen in Wien; Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren in Berlin; Ausstellung der Porträtmaler in der Grafton-Galery in London. — Klub der Münz- und Medaillenfreunde in Wien; Generalversammlung der Kunstgenossenschaft in München. — Verlegung der Markusbibliothek in Venedig; Einführung der Reformation in den Meissener Landen von Prof. Epler; Photographisch-künstlerisches Archiv in Mailand; Über die Schreibung Schleisheim. — Kupferstichauktion bei Christie in London, Versteigerung der Möbel der Herzogin von Maillé in Paris; Versteigerung der Bilder H. Mosler's in New York. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 17. 1. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

LUDWIG KNAUS.

In den Tagen, deren Parole ganz besonders auf dem Gebiet der bildenden Kunst lautet: »Umwertung aller Werte« und »Sturm und Drang«, in einer Zeit, wo der brausende Strom kecker Jugend alles hinwegzureissen sich vermisst, was bis dahin als ehrwürdig und bedeutend galt, muss es fast befremden, dass an einzelnen wenigen Grössen der älteren Generation jene reissende Flut ruhig vorüberwallt. Wie kommt es, dass diese Jugend, die heute viel mehr schnell fertig ist mit dem Wort als je, und die, weil sie Platz brauchte, ohne Rücksicht auf Tradition und Pietät, sich Platz zu machen wusste, die Throne gestürzt und Throne aufgerichtet hat — wie kommt es, so muss man fragen, dass sie z. B. vor Ludwig Knaus wie in schweigender Achtung innegehalten hat? — Er ist nicht einer, der in seiner Kunst jung zu sein vermag mit den Jungen; dass ihm das versagt ist, beweist sein »Reigen«, der als neuestes seiner Werke der Ausstellung seiner Schöpfungen in der Berliner Kunstakademie einverleibt ist. Er ist auch nicht einer von jenen Grossen, deren Kunst über ihrer und damit aller Zeit erhaben, etwas ausser aller Zeit Blühendes ist, wie in unseren Tagen die Böcklin, Menzel und Lenbach. — Nein, an solcher Riesengrösse kann man ihn nicht messen. Auch er zwar ist ein Meister, und er war einst ein Ziel, auch er ist ein Bergesgipfel, aber nicht einer von denen, deren Wolkenhöhe die Menschheit erst aus grösserer Weite staunend erkennt, sondern ein Gipfel nur für jene Zeit, die in künstlerischen Dingen für das Liebliche, Gemütliche, Beschauliche Sinn hatte, deren Sehnsucht aber nicht auf das Erhabene und Grossartige gerichtet war. Ihm ist darum ein glückliches Los gefallen, nicht das jener Grössten, die ihr »volles Herz nicht wahrten«, und die man verkannt, verlästert, die man »von je gekreuzigt und verbrannt hat«, ehe man sich herbeiliess, sie verstehen zu wollen. Ludwig Knaus ist von Beginn seiner Laufbahn die Anerkennung seiner Mitwelt in seltenem Masse zuteil geworden, sie fehlt ihm, wenn auch nicht so uneingeschränkt, noch heute nicht, und auf lange hinaus wird sie ihm auch die Nachwelt nicht versagen: man wird ihn immer lieben und verehren! Und darin liegt es! Wir lieben ihn! — Darum lieben und verehren wir ihn, weil wir fühlen, dass seine Kunst seinem tiefsten und eigensten Wesen entspricht, dass sie also in gewissem Sinne wahr, frisch und echt, und dass sie deutsch ist. Es ist nichts Fremdes, nichts Anempfundenes in seiner Art, er giebt uns alles, was er besitzt; aber er giebt auch nicht mehr, und daran erfreuen wir uns, denn es entspricht der deutschen Anschauung, dass nur »ein Schelm mehr giebt, als er hat«.

Allein indem das gesagt wird, klingt in das Lob hinein auch zugleich ein leiser Ton, der die Grenzen dieser Künstlerschaft andeutet. Was Knaus malt, entspricht seinem Wesen, aber nicht, oder doch selten, zugleich dem tiefsten Wesen dessen, was er malt. So ist er auch nicht, was man wohl behauptet hat, ein Humorist, sondern nur ein Mann, der Sinn für Humor hat. Seine Gestalten sind nicht humoristisch, er sucht sie uns nur mit mehr oder weniger Gelingen humoristisch zu schildern. Seine Modelle sagen uns: »So hat uns ein Maler gesehen, weil er uns so sehen wollte«, aber nicht »so sind wir!« Seine Genrebilder muten an, wie Scenen auf der Bühne eines Theaters, ihre Gestalten wie Schauspieler, denen von einem guten Regisseur eine ganz bestimmte Rolle zugewiesen wurde. Und so ist es auch, denn was er uns schildert, sind meistens kleine Begebenheiten, die er nicht geschaut oder erlebt, sondern die er sich ausgedacht, wie ein Dichter erfunden hat. Man muss den Künstler über seinem Werk vergessen, das kann man bei Knaus nicht. Ja, man kann sagen; Knaus selbst ist in allen seinen Bildern die Hauptsache. Nicht zu ergreifen, zu belustigen im höchsten Sinne vermögen sie uns, aber man sagt sich: wie liebenswürdig sind diese Menschen, diese Scenen aufgefasst, wie hat diese Situation, die er uns da schildert, den Maler ergriffen oder belustigt. Und welch ein freundliches gütiges Herz muss er besitzen, wie viel Freude an der Poesie des Lebens.

Damit hängt eine andere merkwürdige Erscheinung auf das engste zusammen. Der Begriff »Stim-

mung« in unserem Sinne war in den fünfziger Jahren noch nicht wieder entdeckt oder präcisiert, und nur ganz geringe Spuren einer solchen findet man in einzelnen Bildern des Malers. Aber sein Gesamtschaffen, wie wir es in dieser Ausstellung, wenn auch nicht vollständig, vor uns haben, atmet doch eine sehr starke Stimmung; man kann sich denken, dass von dem Bilde irgend eines anderen, ohne dass eine Spur von Nachahmung zu finden wäre, gesagt werden könnte: Das ist echte Knausstimmung. Es ist ungefähr die gleiche wehmütig anheimelnde Empfindung, die das Wort von der »guten, alten Zeit« in uns hervorruft.

Diese geschlossene Einheitlichkeit seines Schaffens ist einer der Vorzüge seiner Kunst, aber da er nicht einer der ganz Grossen ist, gehört auch sie zu deren Grenzen. Es liesse sich darüber streiten, ob dem Künstler mit dieser Gesamtausstellung ein grosser Dienst erwiesen ist. Man kann die Einsicht nicht ableugnen, dass jedes einzelne seiner Bilder, für sich betrachtet, ihn grösser erscheinen liess als diese Zusammenstellung. Wie war man stets erfreut, wenn man auf den Ausstellungen einem Bild von Ludwig Knaus begegnete und sich in seine intimen Reize neben den vielen Posaunenstössen ringsum vertiefen konnte! Es ist aber ein ander Ding, ob man einen sich immer gleich bleibenden freundlichen und liebenswürdigen Plauderer von Zeit zu Zeit auf eine Stunde oder längere Zeit hintereinander hört. Da kann es wohl vorkommen, dass er ermüdet und die Beschränkung seines Könnens offensichtlich wird. Allein wie viele giebt es denn schliesslich, denen eine Sammelausstellung zum wahren Vorteil gereichen kann? Jedenfalls sieht man auch hier: Knaus ist ein künstlerischer Charakter, der, als er sein Ziel erkannt hatte, in ernstem Streben fest und sicher seine Wege gegangen ist, und deshalb ehren ihn die Alten und die Jungen.

Und er kam zur rechten Stunde. Er war seiner Zeit nicht voraus, aber er war ihr treuester Sohn; was seinem Empfinden entsprach, das entsprach auch dem ihren, und so konnte er den Mitlebenden geben, was sie unbewusst suchten, was ihnen behagte, und was sie verstanden. Es ward allmählich Licht in Deutschland, man begann einzusehen, dass es ohne Farbe doch nicht gut gehe in der Malerei, und dass ein Maler doch auch zu malen verstehen müsse. Und in diesem Sinne ward Ludwig Knaus sogar ein Bahnbrecher, ein Führer.

Die inhaltreiche, geistvolle, strenge, aber kalte und nach unseren Begriffen unbefriedigende Kunst der grossen Linie, das Evangelium des Cornelius, der in der Farbe nur ein störendes, weil auf die Sinne wirkendes Beiwerk sah, war bisher in Deutschland die herrschende Kunst gewesen. Knaus vor allen vernichtete diese Anschauung, indem er gleich in seinen ersten Bildern neben vollendeter Meisterschaft der Zeichnung sehr bedeutende coloristische Vorzüge zeigte.

Er war 1845, im 17. Lebensjahr, durch sehr tüchtige Lehrer im Zeichnen vorgebildet, nach Düsseldorf gekommen, um dort die Akademie zu besuchen. Allein er fand nicht, was er suchte. Wilhelm Sohn zwar trat ihm als verständnisvoller und anregender Lehrer entgegen, durch Wilhelm Schadow aber, den damaligen Direktor der Hochschule, der das »Genrebild« überhaupt für der Kunst ziemlich unwürdig erachtete und nur die Historienmalerei gelten liess, ward er des Lebens und Strebens in der rheinischen Kunststadt bald müde. Der eigenen Kraft und Art vertrauend, suchte er die Wege zu gehen, die sie ihm wiesen, und so ging er aufs Land, nach Hessen, in das Dorf Willinghausen. Dort blieb er, eifrig arbeitend, längere Zeit und errang 1850 mit dem »Hessischen Bauerntanz« auf der Ausstellung in Düsseldorf seinen ersten grossen Erfolg. Ihm folgten Schlag auf Schlag andere, grössere, die sich an das 1851 entstandene »Die Falschspieler« und an das aus dem folgenden Jahre stammende »Der Leichenzug im Walde« knüpften. Das erstere, das er mehrmals wiederholen musste, erinnert ganz besonders an die alten Holländer, aber es ist trotzdem durchaus nichts von Nachahmung darin zu spüren. — Der durch und durch deutsche Charakter des jugendlichen Meisters blieb sich selbst getreu auch während der acht Jahre, die er von 1852 ab in Paris zubrachte, wo er zunächst mit Feuerbach, Spangenberg und Henneberg in Couture's weltberühmtem Atelier sich zu vervollkommnen suchte. — Dort gelang ihm ein neuer grosser Wurf: 1853 erhielt er für sein Gemälde »Morgen nach dem Kirchweihfest«, das im Pariser Salon wahre Begeisterung erregte, die zweite goldene Medaille. Weiter folgten dann u. a. das »Frauenzimmer mit zwei Katzen spielend«, ein ausserordentlich reizvolles Bild, und das Porträt des Begründers der Galerie Ravené, des Kunstfreundes, der sich anschickt, ein neuerworbenes Werk Meissonniers mit stillem Genusse und inniger Sammlung zu betrachten. Diese Arbeit gehört neben dem 1861 in Berlin gemalten »Invaliden« und den 1862 entstandenen »Damenbrettspielern« zu den Perlen der jetzigen Ausstellung. In diesen Werken ist echtes Leben, hier hat Knaus mehr als anderswo das Momentane, Enteilende erfasst. Hier steht er auf der höchsten Höhe seiner Kunst. Da ist feinste Beobachtung und liebevollstes Eingehen auf das Detail gepaart mit einem wahrhaft bedeutenden Blick für die Gesamtheit, für die grosse malerische Wirkung. — 1858 schuf der Meister in Paris sein berühmtes Gemälde »Die goldene Hochzeit«, das übrigens leider für diese Ausstellung nicht zu beschaffen war. — 1860 kehrte er in seine Vaterstadt Wiesbaden zurück, ging aber schon im folgenden Jahre nach Berlin, wo er, unermüdlich arbeitend, bis 1866 blieb. Aus dieser Zeit stammen u. a. noch »Die Wochenstube«, die »Passeyrer Raufer«, »Der Taschenspieler«, »Kartenspielende Schusterjungen« und »Die jungen Katzen«. Dann siedelte der Künstler nach Düsseldorf über, wo er einzelne seiner populärsten Bilder schuf, wie »Hoheit auf Reisen«, das »Kinderfest«, den »Leiermann« und endlich das »Begräbnis in einem hessischen Dorfe im Winter«. 1874 ward Knaus als Leiter eines akademischen Meisterateliers nach Berlin berufen, wo er, nachdem er 1883 von dieser Stellung zurück-

getreten war, seinen Wohnsitz behielt. Auch in diesen letzten 25 Jahren hat seine fleissige Hand unendlich viel Arbeit bewältigt; doch seien aus der langen Reihe seiner Schöpfungen nur noch die für die Nationalgalerie zu Berlin gemalten Porträts von Helmholtz und Mommsen genannt. Sie sind überaus bezeichnend für die Art des Malers: in der Charakteristik der Dargestellten ist das Hauptgewicht auf Äusserlichkeiten gelegt, sodass uns mehr von ihrem äusseren Leben als von ihrem inneren erzählt wird. Zudem wirken die Bilder dadurch ziemlich unruhig, es fehlt ihnen das Grosse, das Monumentale, für das Köpfe, wie diese beiden, in seltener Weise geschaffen sind. Immerhin frappieren sie durch sprechendste Ähnlichkeit und sind interessant durch die unendlich sorgfältige bis ins kleinste gehende Durchführung.

Noch steht der Meister, der am 5. Oktober des vorigen Jahres seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert hat, in unserer Mitte in ungebrochener Kraft, in Rüstigkeit und Frische. Und wenn auch, wie schon erwähnt, sein mit »L. Knaus 1900« bezeichneter »Reigen« als ein nicht geglückter Versuch, den Spuren der Jungen zu folgen, bezeichnet werden muss, so beweist er doch, wie jung das Herz des Alten geblieben ist; er zeigt, wie objektiv sein Auge das Streben und Ringen der Jugend betrachtet, wie sehr er es zu verstehen und ihm gerecht zu werden bemüht ist. — Bei der nachträglichen Feier seines Geburtstages am 12. Januar sprach er, überwältigt von der Verehrung und Liebe, die ihm aus allen Gauen des Vaterlandes und aus allen Lagern freudig entgegengebracht wurde, Worte voll seltenster, übergrosser Bescheidenheit. »Ich habe mich«, so etwa sagte er, »schon seit Jahren vollständig resigniert, infolge der immer mehr sich geltend machenden Abnahme meiner Schaffenskraft und der Umwälzung, die sich innerhalb der Kunst vollzogen. Mit Recht heisst es ja: Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit. — Um so mehr überrascht es mich, dass ich jetzt noch so warme Sympathie gefunden habe, auch von seiten der jüngeren Kunstrichtung. Nehmen Sie alle meinen herzlichsten Dank, und seien Sie versichert, dass Sie mir eine wirkliche Herzensfreude bereitet haben.« Wahrlich, in diesen Worten offenbart sich ein grosser und starker Charakter. — »Tiefe schafft Bescheidenheit!« heisst es bei Scheffel. — Tiefe, Sammlung, Ruhe! Mögen die Jungen sie lernen von diesem Alten, der einst im fremden Land zuerst seit langer Zeit die deutsche Kunst wieder zu Ehren gebracht hat, und das vor allem auch deshalb, weil er fest und tief im Boden des Vaterlandes wurzelte! Gewiss: sein Gebiet war nicht gross, aber mit deutscher Gewissenhaftigkeit hat er immer sein Bestes, immer etwas Ganzes, Abgerundetes gegeben. Dies Hasten und Jagen, das so gräulich unkünstlerisch ist, weil alle Sammlung dabei zum Teufel gehen muss, war ihm, dem rastlos Fleissigen, völlig fremd. Mögen denn die Jungen, unter denen so Viele sind, die sich riesengross dünken, ohne auch nur den mindesten Anlass dazu zu haben, von diesem Weisen lernen, dass es schön ist, sich zu bescheiden, und etwas Grosses darum, im Kleinen gross zu sein! *PAUL WARNCKE.*

NEKROLOGE

Berlin. Am 16. d. M. starb in Gross-Lichterfelde der bekannte Historienmaler Professor *Julius Schrader.* Er war am 16. Juni 1815 in Berlin als Sohn eines Malers geboren und begann, 14 Jahre alt, seine Laufbahn mit Studien an der hiesigen Akademie der Künste. Schon 1834 ward er als Assistenzlehrer angestellt und bezog 1837 die Düsseldorfer Akademie, wo er bis 1844 verblieb. Nachdem verschiedene Studienreisen ihn nach Belgien und Frankreich geführt hatten, ging er 1844, als ihm der grosse Staatspreis verliehen worden war, nach Italien, wo er in den nächsten drei Jahren seine ersten grösseren Gemälde schuf. Sein Bild »Übergabe von Calais an Eduard III.« erntete grossen Beifall und machte seinen Namen rasch bekannt. Reisen nach England und Holland folgten, bis er 1851 in Berlin seinen Wohnsitz nahm, wo er im folgenden Jahre zum Professor und bald darauf zum Mitglied des Senats der Akademie auf Lebenszeit ernannt wurde. Am 1. April 1856 trat der Künstler in das Lehrerkollegium der Berliner Akademie als Leiter der neu eingerichteten Malklasse I ein, eine Stellung, in der er verblieb, bis er 1892 seinem Antrage gemäss in den Ruhestand trat. Ein Augenleiden, das sehr bald zur Erblindung führte, war die unmittelbare Veranlassung des Rücktritts. Bei Gelegenheit seines 80. Geburtstages veranstaltete die Akademie eine Kollektivausstellung seiner Werke, in Verbindung mit solchen von Schöpfungen Adolf Menzels und Andreas Achenbachs. Zu seinen berühmtesten Werken, von denen zahlreiche in der Nationalgalerie und anderen Museen aufbewahrt werden, gehören »Der Tod des Lionardo da Vinci«, »Cromwell am Sterbelager seiner Lieblingstochter«, »Karl I. nimmt Abschied von den Seinen«, »Lady Macbeth schlafwandelnd«, »Elisabeth unterzeichnet das Todesurteil der Maria Stuart«, »Maria Stuart's letzte Augenblicke« und »Shakespeare als Wilddieb vor dem Friedensrichter«. Auch als Porträtmaler zeichnete sich Schrader aus, seine beste Kraft aber widmete er stets dem in Deutschland erst im ersten Drittel des XIX. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Belgier Gallait und Bièfve aufkommenden historischen Genre. Es ist zu bedauern, dass sein reiches Talent in solche Bahnen gelenkt wurde, da diese Art der Historienmalerei nicht zu den höchten Gattungen der Malerei überhaupt gerechnet werden kann. Das Gegenständliche drängt sich naturgemäss in den Vordergrund und die Bilder erscheinen durchaus wie Illustrationen zu historischen Romanen, was auch die oben angeführten Titel der Werke Julius Schraders bestätigen. Das ist für den reinen Kunstgenuss um so verhängnisvoller, als sie infolge der angestrebten möglichst grossen Treue des historischen Kostüms und des übrigen Beiwerks ganz besonders das wissenschaftliche Interesse für Kulturgeschichte wecken und beanspruchen. Aus diesem Grunde würde die naive Art früherer Zeiten, geschichtliche Ereignisse in modernem Gewande darzustellen, trotz der Unrichtigkeit des Milieus, den Vorzug verdienen. Dieses »historische Genre« ist ein gefährlicher Irrtum, den man gleichwohl als eine hervorragende Errungenschaft begrüsst hat, und der noch heute in zu hohem Masse die öffentliche Unterstützung findet. Die Kunst, die nicht allein als Kunst Herz und Sinne zu fesseln vermag, ist eben keine Kunst im eigentlichen und höchsten Sinne, und steigt unbedingt von ihrem Thron herab, wenn sie zu einer Dienerin der Wissenschaft wird. *P. W.*

PERSONALNACHRICHTEN

Berlin. In der philosophischen Fakultät der Universität habilitierte sich am 15. Februar der *[illegible]*

Zeitschrift mit einer Probevorlesung über »Die umbrischen Elemente in der Kunst Raphael's«. Die öffentliche Antrittsvorlesung wird am 2. März Nachmittags 5 Uhr in der Aula der Universität stattfinden und »Die formale Entwicklung Albrecht Dürer's« behandeln.

WETTBEWERBE

Budapest. Die *Kisfaludy-Gesellschaft* hat für das Jahr 1900 sechs Preise ausgeschrieben, unter denen sich als zweiter der *Christine-Lukács-Preis* von 1000 Kronen befindet, der für die beste Darstellung und ästhetische Beurteilung der heutigen Richtung der Malerei bestimmt ist.

* *
*

Berlin. Bezüglich der Ausschmückung des Hauptsaales des von Schwechten neuerbauten *Niederbarnimer Kreishauses*, hier, sind zur Erlangung eines Standbildes Kaiser Wilhelms II. die Bildhauer Wenck und Janensch, zur Gewinnung von Entwürfen der anschliessenden allegorischen Gestalten »Besonnenheit« und »Gerechtigkeit« die Bildhauer Günther-Gera, Hosaeus, Cauer und Freese zum Wettbewerb aufgefordert. -r-

DENKMÄLER

Wien. Mit der Ausführung einer *Kolossalbüste* des Psychiaters *Theodor Meynert*, die im Arkadenhofe der Wiener Universität aufgestellt werden soll, wurde seitens des Unterrichtsministeriums der hiesige Bildhauer Theodor Khuen beauftragt.

* *
*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Petersburg. Im Museum Kaiser Alexander III. werden die Gipsbüsten und sonstigen Plastiken minderwertigen Materials allmählich durch Übertragungen in echtes ersetzt werden. Die Marmorarbeiten werden durch einen aus Neapel berufenen Meister unter der Aufsicht des Professor W. A. Beklemyschew ausgeführt. ∞

Petersburg. Die deutsche Kunstausstellung, die hier in den Sälen der Gesellschaft zur Förderung der Künste in der ersten Fastenwoche eröffnet wird, wird mehr als 400 Kunstwerke aufweisen. ∞

Berlin. Im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums ist zur Zeit das grosse von Professor Max Koch gemalte und für die Hauptfläche der deutschen Kunstgewerbeabteilung der Pariser Weltausstellung bestimmte *Glas-Mosaikbild* ausgestellt. Es schildert das Gedeihen des deutschen Kunstgewerbes unter dem Schutze des Friedens. Das Werk ist von der deutschen Glasmosaikgesellschaft Puhl & Wagner in Rixdorf hergestellt. -r-

Bremen. Am 15. Februar 1900 ist hier in der Kunsthalle die 32. Grosse Gemäldeausstellung des Kunstvereins eröffnet worden. Der neue Direktor Dr. Pauli hat sich redlich bemüht, die Ausstellung auf eine zeitgemässe Höhe zu bringen. Ludwig Dill ist mit einer Reihe seiner feingestimmten Dachauer Landschaften vertreten, von den Worpswedern haben Hans am Ende, Modersohn und Overbeck vorzügliches ausgestellt. Zu bedauern ist es nur, dass die drei anderen Mitglieder der ehemals so erfreulich vereinten Gruppe diesmal fehlen. Aus München haben Zügel und Exter vorzügliche Kollektionen gesandt, auch Samberger ist mit einer interessanten Gruppe von fünf Bildern vertreten. Aus der Schar der übrigen bis jetzt ausgestellten Kunstwerke wären namentlich eine prachtvolle Marine von Courbet, eine Kollektion schottischer Landschaften, ein sehr guter Stuck, und einige farbenprächtige Gemälde von Hans Olde hervorzuheben, vor allem sein grosses Bildnis von Klaus Groth. Aus Londoner Privatbesitz sind zwei vornehm aufgefasste Porträts von Herkomer gesandt. Besondere Beachtung verdienen die Abteilung für graphische Kunst mit zahlreichen französischen Farbendrucken und eine Gruppe von Kleinskulpturen und künstlerischem Schmuck. — Dass sich der alte immer wiederkehrende Bestand der Kunstvereinsausstellungen nicht ganz ausschliessen liess, wenn er auch diesmal stark zurücktritt, wird jeder verstehen, der mit Kunstvereinen und insbesondere mit den bremischen Verhältnissen vertraut ist. Jedenfalls spricht es für die durchschnittliche Güte der Ausstellung, dass sie von einem gewissen Teil des Publikums und der Presse mit einem ebenso lebhaften Protest, wie von berufenen Seiten mit Beifall aufgenommen wird. — Bei dieser Gelegenheit darf vielleicht bemerkt werden, dass der für die Kunsthalle erworbene silberne Spiegel das bekannte Werk von Ernst Moritz Geyger ist, und nicht wie in Nr. 15 erwähnt, von dem unlängst verstorbenen Nicolaus Geiger.

Düsseldorf. Bei *Schulte* fand ich ausser dem »Münchener Ausstellungsverband«, von dem ich wohl nicht mit Unrecht vermute, dass er bei Ihnen in Berlin schon besprochen worden ist, wieder ein sehr gutes Porträt von *Kiederich*. Es stellt einen hiesigen Rentner dar, der bekannt ist durch seine offene Hand für alles Gemeinnützige, etwas, was sich die meisten Kollegen von ihm hier nicht gerne nachsagen lassen. Er sitzt so frisch und ungekünstelt da mit seiner Dogge, ist so ähnlich und künstlerisch und widerspricht so eigentlich der nun einmal durch Lenbach's Vorbild eingerissenen Tradition, dass es auf Ähnlichkeit beim Porträt nicht in erster Linie ankommt —, dass es eine Wohlthat ist. Es dürfte bei Ihnen in Berlin kaum jemand zu finden sein, der das besser machte, was sich hier der noch ganz junge Künstler vorgesteckt hat.

Wie gesagt: die Münchener werden in Ihrem Blatte längst erschienen sein, und da ihre Leistungen wirklich nicht sehr atembeklemmend sind, so gehe ich zur *Kunsthalle* über. Hier sind die 35 Aquarelle ausgestellt, welche von einer Vereinigung von Industriellen und Künstlern unserem früheren Regierungspräsidenten von Rheinbaben, dem jetzigen Minister des Innern, dargebracht werden, zugleich mit der Truhe, welche ihren Aufbewahrungsort bilden wird. Sie ist von Prof. *Oeder* entworfen und macht einen hervorragend modernen und gewählten Eindruck. Sie zeigt auf fein poliertem Rot als Grundton einige auserlesene Beschläge etc. Von den Aquarellen möchte ich in erster Linie *Jernberg, Nikutowsky, Irmer, Kröner, Mühlig, Petersen Angeln, P. Jansen, v. Gebhardt, Fritz von Wille, W. Spatz, H. Hartung* erwähnen. Doch dürften auch die von mir nicht Genannten durchaus befriedigen. Ich will Sie nur nicht mit Aufzählung der Namen ermüden.

Jedenfalls hinterlässt diese ganze Veranstaltung den Eindruck in hervorragender Weise, dass man sich Mühe gegeben, Sr. Excellenz zu zeigen, wie fest gebettet sein Andenken in den hiesigen Herzen ruht, und das nicht nur bei den oberen Zehntausend — nein: buchstäblich bei der ganzen Bevölkerung. Dass es jemals einem Regierungspräsidenten gelungen sein sollte, in der kurzen Spanne Zeit, in den drei knappen Jahren, sich einen solchen gewaltigen Vorrat von herzlicher Verehrung und Anhänglichkeit aufzuspeichern, glaube ich nicht. Dies dürfte wohl mit v. Rheinbaben einzig dastehen. Möchte wissen, wieviel Menschen es eigentlich giebt, mit denen er in den drei Jahren nicht in persönliche Beziehung gekommen ist, oder denen er in ihren eigenen oder in allgemeinen Angelegenheiten nicht fördernd zur Seite ge-

treten wäre. Daher diese unerhörte Beliebtheit im ganzen Regierungsbezirk Düsseldorf.

Ausser diesen 35 Aquarellen sahen wir aber noch recht gute neue Sachen. Ein grösseres Bild von einem hiesigen Akademiker *Horst Schulze*. Ob das nun gerade der »heilige Georg« ist, ist ja gleichgültig. Jedenfalls muss es dem Ritter da ein Vergnügen sein, auf einem so gut und kräftig gemalten Gaul zu sitzen und in eine so fein gestimmte urwüchsige Landschaft hineinzusehen. Der »heilige Georg« ist nun einmal von Herterich auferweckt und wird noch einige Jährchen spuken, ehe er zur wohlverdienten Ruhe eingeht. Aber das Ganze ist frisch, modern d. h. sensitiv und mit feinem Nerv empfunden, nicht geölt und gepinxt, etwas, was wir hier trotz allem unzweifelhaften Können doch noch recht zu verlernen haben werden. Soll schon noch kommen!

Ausserdem sind da sonst noch einige tüchtige Bilder, unter anderem: *Erwin Günther*. Hier meine ich nicht das grosse, sondern das kleine, welches auf der Wand neben dem Eingang hängt, auf die Kröner gern seine Sachen hängt. Dann ein Winterabend von *Th. Schütz*. Ob Sie oder Einer Ihrer Leser diesen Namen jemals gehört haben? Ist ja auch für unser Verjüngungsprinzip in Heer, Marine und Kunst ein »uralt Männchen«. Und doch möchte ich immer wieder vor diesem kleinen bescheidenen Manne tief den Hut abziehen. »Fabrikware« hat er meines Wissens noch niemals geliefert. Ich glaube, dass er das nicht machen könnte, und wenn er bei Wasser und Brot eingesperrt würde. Da zieht sich so ein kleiner dunkler Fluss mitten durch eine hügelige Landschaft im tiefen Schnee an einem behaglich zwischen seine hohen, kahlen, braunen (man denke sich: braunen) Bäume ruhesam gebetteten Dorfe vorbei. Die Höhen vergoldet milde der letzte weiche kosende Strahl der Abendsonne.

Ob Schütz das Wort »Secession« überhaupt kennt, ist mehr als fraglich. Mit ihm ging's aber einmal merkwürdig zu. Die Geschichte ist mir von Einem erzählt, der dabei war. Es war hier eine Jury vor einigen Jahren für Berlin. Sie bestand aus einigen unserer anerkannten Künstler. Diese hatten ausgemacht, wer keinen Strich bekäme, solle durchfallen, wer einen bekäme, nochmals durchgesiebt werden, wer zwei bekäme, durchkommen, aber hochgehängt werden, wer drei bekäme, einen anständigen Platz bekommen, und wer vier bekäme, solle die besten Plätze erhalten, selbstverständlich auf der Rampe. Wer beschreibt nun das gegenseitige Erstaunen, als sich beim Austausch zeigt, dass Th. Schütz auf die Rampe und den besten Platz kommt. Es ging so zu: ein jeder dachte für sich im Stillen: »Du willst dem Schütz bei dieser Gelegenheit doch mal zeigen, dass er dich mit seinen kleinen feinen zartsinnigen Bildern immer angeheimelt hat, die wie ein letzter fernverhallender Glockenton aus einem stillen deutschen Thale herüberklingen, welches von Elektrizität, Mode und anderen Errungenschaften unberührt geblieben ist«. Und dann dachte er sich noch: »Es schadet ja weiter nichts. Du bist ja doch der Einzige etc.« Tableau. Einer der Juroren hat dann die Bemerkung gemacht — als man sich von dem allgemeinen Erstaunen zu erholen begann: Jetzt komme in Paris gerade eine ganz ähnliche Malerei auf.

Das war ja eine Erlösung! Und so marschierte, wie es schien, der gute Th. Schütz, der sich davon allerdings wohl nichts träumen liess, mit an der Spitze. Die Mode macht blind. Es ist nicht ausgeschlossen, dass man, wie man z. B. die enormen Gebäude von Damenhüten gar nicht mehr auffallend findet, weil sie einem überall vor der Nase herumgaukeln, so auch manche andere monströse Gebilde auf dem Gebiete der Kunst hinnimmt als gut und selbstverständlich, bis eines schönen Tages die Augen aufgehen. Und so ist es auch nicht ausgeschlossen, dass Th. Schütz, der ruhig und unbekümmert seine echt deutschen liebenswürdigen und gehaltvollen kleinen Schildereien weitermalt, in ein paar Jahren wieder wie eine neue Pariser Richtung malt, es wird ihn aber wenig berühren. Schütz ist unser Spitzweg. Auch äusserlich hat er mit ihm viel Ähnlichkeit. Ja — wäre denn in München irgend jemand, der für voll gehalten werden wollte, für Spitzweg eingetreten, wenn nicht die mächtige, unbekümmerte Hand eines Grafen Schack in den kleinen obskuren Winkel hineingefahren wäre und sich eines schönen Tages mit sicherem Griff da so einige Perlen herausgeholt und seiner Prachtgalerie einverleibt hätte. Für Th. Schütz, unsern Spitzweg, hat sich der Schack noch nicht finden wollen. Nun, wer weiss, ob nicht doch noch einmal einer kommt, in dessen Innern eine Saite von diesen Sachen berührt wird, dass sie auch metallisch erklingt. Vielleicht rafft sich sogar unser »Gallerieverein« auf, reibt sich die Augen und sieht, ohne Partei- oder andere Brille, sich die Sachen an. Ein Königreich kosten sie nicht, darüber können wir ihm volle Beruhigung geben. — Ausserdem ist da noch ein kleines gutes »Eifelbild« von *Fritz von Wille*. Ein klarer Sommerhimmel und unten blühender Ginster. »Ein ganz klein wenig hart«, müsste ich ja nun wieder sagen, wenn ich mich irgend wie bewogen fühlte, genau in die Fussstapfen eines modernen Berichterstatters zu treten, wonach das alles weich, weich und nochmals weich sein muss.

Aber Gott soll mich bewahren. Jetzt gerade thut das Harte so wohl, wie so ein recht kerniger Knödel in einer dünnen Suppe. Also das ist nun nichts.

Ein kleines Höhenbildchen von *Nikutowsky*, ein Blick in ein Thal der Hoch-Eifel. Eine Menge strohgedeckte Bauernkathen zieht sich vom Thal in die Höhe. Wie sich die Häuser in das Terrain schmiegen in Farbe und Form! Das Bildchen befriedigt ausserordentlich. (Ich nehme auch alles gerne wieder zurück, was ich neulich sagte von der Möglichkeit zu grosser Produktivität).

Diese grosse weisse Wolke da. Könnte sie aber nicht doch noch ein wenig bescheidener sich dahin begeben, wohin sie von Gott und rechtswegen gehört: in den Hintergrund? Oder geht das nicht? Ja freilich, wenn es einmal nicht anders zu machen ist, dann wird sie mich auch absolut nicht mehr stören. Aber ich meine nur: ein wenig glatter (um Gottes willen, Herr Professor, ich will den Ausdruck auch nie wieder in die Feder nehmen), ein wenig glatter diese Wolke! Warum muss sie dicker und pastoser gemalt werden als die Häuser im Vordergrund? Das ist, wie gesagt, aber auch das einzige: Es kommt auch wieder die Zeit, wo uns Luft Luft ist und eine Wand Wand. Wir wollen nicht alles von heute zu morgen erwarten. War doch der Kampf des Riesen »Hercules« mit der Hydra ein Kinderspiel gegen den Kampf, der einmal entbrennen muss und wird mit Manier, Mode, Zopf und Angewohnheiten der menschlichen Feigheit. Kaum hast Du so einem Ungeheuer in das Auge gesehen und ihm dann, wie du dir einbildest, mit gewaltigem Streich den Glotzkopf abgeschlagen, so züngelt dir ein neues Schreckgespenst entgegen. Und du Ärmster, im Stich gelassen von Freund und Feind, nicht einmal gedeckt von dem Schilde der Mode, stehst fast wankend da. Aber gehst du einen einzigen Schritt zurück? Thust du das?

Nach dieser Abschweifung, an der Nikutowsky's Wolke jedoch vollständig unschuldig ist, nur noch die kleine bescheidene Bitte, an diesen kleinen armseligen Hütten, die sich da in den weltverlorenen Waldwinkel frierend schauernd hineinschmiegen, möchte nicht gerührt werden. Nicht einen Strich möchte ich daran verändert haben. — Das wäre für dieses Mal alles. -u-g-e.

Berlin. Dem Druckfehlerteufel ist bekanntlich nichts heilig. Dem alten konservativen Abonnentenstamm der *Schulte*'schen Ausstellung war in Nr. 9 der »Kunstchronik« mit Bezug auf die erfrischende Thätigkeit des Hofrat Paulus das Wort in den Mund gelegt: »Paule, Du rasest«. Und siehe, selbst vor der Verunstaltung dieses Bibelwortes schreckte jener heimtückische Dämon nicht zurück, er machte daraus: »Paule, Du rastest«. — Das war traurig, aber viel trauriger ist es, dass dies Ungetüm prophetische Eigenschaften zu besitzen scheint. »Paule, Du rastest!« Notgedrungen muss heute dieses Wort Geltung haben. Nachdem schon die Ausstellung des Künstlerclubs »Sport und Jagd« wie ein böses Hagelschauer über die frühlingsgrüne Flur unserer Hoffnungen gezogen war, scheint nun der alte Winter unseres Missvergnügens aufs neue zu erwachen. »Ihr naht Euch wieder, schwankende Gestalten!« Der reine Zug des Todes hat bei Schulte seinen Einzug gehalten. Voran schreitet, ausgedörrt und und knöchern wie ein Gerippe — — *Philipp László!* —

Wahrhaftig, es ist grauenhaft, was für Verwüstungen die »auri sacra fames« noch immer anrichtet. Oder ist es der Durst nach Ruhm? Nein, dieser Herkules hat am Scheidewege nicht den dornenvollen Pfad gewählt, den ihm die hehre Göttin zeigte. Noch eine hohe Säule zeugt von verschwundner Pracht« — das ist das Bildnis des Reichskanzlers Fürsten Hohenlohe, dieses durch sprühende Lebenswahrheit, schlichteste Auffassung und kraftvolle Charakteristik gleich hervorragende Meisterwerk. Auch das Porträt des Prinzen Hohenlohe zeigt noch die Klaue des Löwen, und nicht minder eine feine Rötelstudie »Baronin von Erlanger«. — Ja, die etwas stark Lenbachische Skizze »Erbprinz Bernhard von Sachsen-Meiningen« und selbst die Bilder der Kaiserin und ihrer Tochter mögen zur Not noch gelten! — Aber das Übrige? — Es könnte scheinen als hätte sich die Welt bisher durch das Fell des Löwen täuschen lassen, wenn nicht das vornehm geschickte Arrangement und einzelne Nebensächlichkeiten sogar hier noch das grosse Talent verrieten, so niederschmetternd, so öde und so unsäglich schwach erscheinen die andern Porträts, die dieser Mann, der so viel erhoffen liess, dem enttäuschten Blick seiner wirklichen Verehrer darbietet. Eine einzige Schablone, Fleischfarbe Nummer 1 und 2 — Bilder, ähnlich, wie man sie im Bieber'schen Schaufenster der Leipziger Strasse täglich schaudernd erleben muss, und die übermalte Photographie par excellence ist das »Porträt der Fürstin Fürstenberg«. — Nein, zu einem Wachsfigurenkabinett darf ein »Kunstsalon« denn doch nicht sinken, und seien die Wachsfiguren auch noch so »schön« angestrichen. — Soll denn aber auch immer und immer wieder daran erinnert werden, dass Begeisterung keine Häringswaare ist? Wie lange ist es her, dass Philipp László mit einer grösseren Ausstellung hier Aufsehen erregte? Und nun schon wieder diese 20—25 funkelnagelneuen Gemälde! Solche Telegraphenmalerei muss ja nervenschwächend wirken! Da sind, so hart es klingt, *Otto von Krumhaar's* Bildnisse noch beinahe erfreulicher, allerdings nur aus dem Grunde, weil es viel trüber stimmt, ein grosses Talent sich verschleudern, als ein kleines sich vergeblich abmühen zu sehen. Hier ist doch wenigstens allenfalls noch Streben, noch Liebe zur Sache zu loben. Aber sehr, sehr niedrig steht Krumhaar's Malerei; das Doppel-Porträt der Frau von K. und eines Kindes, beide im Luisen-Kostüm, sowie die Bilder der Harriet von Bleichröder und der drei Kinder »Lotte, Grete und Hans« sind in jeder Hinsicht höchst dilettantisch. — Und nun die übrigen Sachen, die uns in diesem Hauptsaal der Ausstellung geboten werden. Man hat den Eindruck allgemeiner Erschlaffung. Ausser zwei Porträts von *Antonio de la Gandara,* die wieder sein bedeutendes Können verraten, und ein drittes, wohl früheres, die Herzogin Paul von Mecklenburg darstellendes, weit übertreffen und ausser einem sehr guten, durchaus malerisch empfundenen Knabenbildnis von *Joseph Oppenheimer*-München, das entschieden die weitaus beste Darbietung dieses Saales ist, nichts, aber auch gar nichts über den Durchschnitt Emporragendes! Und dabei Namen wie *Ludwig Dettmann, Max Uth* und — *Wilhelm Trübner!* Man fragt sich: »Wenn das am grünen Holz geschieht u. s. f.« Denn da der Adel auch in der Kunst verpflichtet, so muss eben auch das sonst Leidliche zuweilen durchaus abgelehnt werden. *Dettmann's* »Schloss am Meer« zeigt in der Darstellung des Meeres wohl Spuren der Meisterhand, aber wünscht dieser Künstler, dass man ihm solche einzelnen kleinen Vorzüge als etwas Grosses anrechnen soll? So niedrig darf man ihn wohl kaum einschätzen. Und von *Trübner's* »Schloss im Odenwald« ist ähnliches zu sagen. Wem viel gegeben ist, von dem kann und muss man auch viel verlangen. *Dettmann* bietet noch eine kleine Studie »Seerosen«, die ihn wieder etwas herausreisst; noch mehr ist das der Fall bei einem einfachen Bilde, »Hinter dem Hause«, das in einem Nebenraume hängt, aber den Platz im Oberlichtsaal mit viel grösserem Recht als das »Schloss« beanspruchen könnte. Diese Beobachtung bestätigt früher Gesagtes. Der Maler sollte das Feld nicht verlassen, auf dem er so viel Schönes geleistet hat, das Reich des Schlichten, das Reich der Arbeit. — *Max Uth's* »Abend«, und vor allem sein »Frieden« sind recht stimmungsvoll, aber bei anderen Arbeiten, wie »Der rote Kahn« und »Im Buchenwald« hat man die Empfindung, dass es nicht geschadet hätte, wenn sie uns vorenthalten worden wären. Muss denn alle vier Wochen ausgestellt werden? Diese Leute hätten es doch nicht nötig, man weiss, was sie können, und wer etwas geleistet hat, sollte in Zukunft doppelt vorsichtig zu Werke gehen in Bezug auf das, was er den Augen der Welt preisgiebt. Da sind *Franz Kruse's* Studien »Heidedorf« und »Wind« doch viel besser, während allerdings andere, wie »Mondschein« und »Studie am Selliner See« äusserst poesielos, hart und trocken wirken. Durchaus untüchtig aber erscheint der Maler in seinem Frauenporträt. — *Philipp Franck* ist auch schon wieder mit verschiedenen Werken auf dem Plan erschienen; sein »Herbst«, sein »Vorfrühling« sind leidlich, aber nicht mehr als das; sein »Jagdschloss Grunewald« zeigt herbstlich rotes Laub aber keine Herbststimmung. Es wirkt mit seinen stark betonten, aber nicht kraftvoll überwundenen Tongegensätzen wenig vornehm und lässt den wahren Zauber dieser Landschaft kaum ahnen. *Franz Lippisch* tritt mit einigen böcklinisierten Gemälden auf, ohne auch nur im Entferntesten die Glut und Poesie des grossen Meisters zu besitzen. Wo sich das Bestreben der Nachahmung so stark hervordrängt, wie in »Märchen« und »Abendstille«, da ist ein Mangel an Kraft stets besonders verhängnisvoll und wirkt sehr ernüchternd. »Primavera« beweist entschieden viel Talent, »Sommernacht« aber ist trotz einzelner Vorzüge unzulänglich. Das ist eben keine Nacht! Des Malers Bild »Wallende Nebel«, das den Nebel als schwebende, duftige Gestalten vorführt, ist höchst schwach — hier hat die Kraft bei weitem nicht ausgereicht. — Einzelne wenige Lichtblicke erfrischen in den andern Räumen der Kunsthandlung. Zunächst ein trefflicher *Corinth,* eine alte Dame in ihrem Stübchen. Es ist geradezu erstaunlich, mit welcher Meisterschaft bei diesem Interieur alles Nebensächliche wiedergegeben und dem Ganzen harmonisch und sorgfältig abgewogen eingeordnet ist. Die alte Dame ist, zart ausgedrückt, keine Schönheit, aber hier vergisst man unwillkürlich ganz, was gemalt ist, gefesselt dadurch, wie es gemalt ist. Ein Hauch

der tiefsten und anheimelndsten Gemütlichkeit weht den Beschauer an und erhebt dieses »Porträt« zu einem Genrebild im besten Sinne des Wortes. Es ist übrigens eine wahre Erholung, in dieser Ausstellung wenigstens etwas uneingeschränkt loben zu können, und gern reihe ich hier die Bilder von *Leo von König*-Berlin an, wenn es auch schon ein tüchtiger Schritt ist von Corinth zu ihm. Seine Porträts, besonders sein »Herrenbildnis«, sind recht mangelhaft, aber die »Bretonin am Kamin«, »Bretonin mit Kind« und vor allem die »Bretonin mit dem schreienden Kinde« sind ganz ausgezeichnet. Sie sprühen vor Leben und beweisen eine nicht häufige Frische und Kraft in der Erfassung des Momentanen. Auch der »alte Bretone« und der »Pferdestall« sind Arbeiten, die das höchste Lob verdienen. — *Karl Küstner*-München erfreut durch ein paar feingetönte Landschaften, von denen »Winterabend«, »Vorfrühlung« und »Tölzer Moos« besonders hervorzuheben sind. Erfreulich auch sind einzelne der Landschaften von *Elisabeth von Eicken*-Berlin, wie »Aus der Nachbarschaft«, »Seemanns Altenteil« und vorzüglich »Am Saaler Bodden«. — Damit ist aber auch alles bezeichnet, was geniessbar ist, »der Rest ist Schweigen«! Zu diesem Rest gehören u. a. zwei Aquarelle, »Morgenstimmung« und »An der Havel«, sowie ein grösseres Ölgemälde, Landschaft, von *Günther-Naumburg*, die so nichtssagend sind, dass sich absolut nichts darüber sagen lässt. — Recht niedlich ist eine kleine Plastik, »Badende Nymphe«, von *Elise Fürst-Berlin*. — Es ist, als träte man aus dumpfer Enge in die helle, frühlingsfrische, sonnige Welt hinaus, wenn man heute von Schulte zu *Keller & Reiner* kommt! *Walther Leistikow* ist es, der das zu Wege bringt. Er hat glücklicherweise die Pfade verlassen, die er vor einiger Zeit betreten hatte, er ist von dem übertriebenen Stilisieren und Schematisieren, von der ganz unmotivierten, unbildungsmässigen, allzu dekorativen Malerei, wie es scheint, zurückgekommen. Nur eins der Bilder, die er hier ausstellt, erinnert noch an diese öde Art der Woll- oder Wattebäume, wenn auch zum Glück nur in bescheidenem Masse, ein Sonnenuntergang. Aber davon soll nicht weiter die Rede sein, wo so prächtige Werke Herz und Sinne entschädigen, wie die beiden Gemälde »Abendsonne« oder ein solches Kleinod der Landschaftsmalerei, wie »Landschaft mit Fluss«. Das ist vielleicht eins der schönsten Bilder, die Leistikow bis jetzt gemalt hat, und wieviel das heissen will, würde, wenn man es nicht wüsste, durch einzelne andere hier vertretene Arbeiten bewiesen werden. An diesem Bilde kann man sich nicht satt sehen, immer aufs neue fühlt man sich zu der feinen duftigen Dichtung hingezogen, denn diese Landschaft ist einmal wirklich ein Gedicht. Und doch steht hinter ihr kaum der »Kanal« zurück — noch weniger fast das grössere der beiden »Hafen«-Bilder, während das kleinere nicht so sehr befriedigt. Kaum zurück stehen auch die andern, »Herbstsonne« und »Grunewaldsee«, in denen der Maler das schon so oft behandelte Motiv wieder meisterhaft bewältigt hat. Nicht so ganz ist ihm das in dem Bilde »Kiefern« geglückt, das bei aller technischen Vollendung und bei all seinen Malerqualitäten doch etwas Unruhiges hat. Aber von der Wand, welche diese Bilder trägt, leuchtet's und glüht's so sehr, dass die zahlreichen, gegenüber hängenden Gemälde von *Etienne Moreau-Nélaton* trotz mancher bedeutender Vorzüge einen sehr schweren Stand haben und fast erdrückt werden. Immerhin sind einzelne der Strassenbilder von grossem Reiz, auch einige der Landschaften, wie »die Ernte«, »Waldesrand« und »Landweg nach dem Regen«, zeugen von sehr tüchtigem Können und künstlerischem Empfinden. — Sehr rühmenswert sind die Porträts von *W. Meyer*-Lüben, unter ihnen besonders das eines jungen Mädchens, das gleich ausgezeichnet ist durch Schlichtheit der Auffassung, Einfachheit der Ausführung und unbedingte Lebenswahrheit. Eine Landschaft desselben Künstlers zeigt, dass er auch auf diesem Gebiete sehr gutes leistet. *T. Johannsen*-Berlin ist ebenfalls aufs beste vertreten; wenn auch seine Arbeiten durchaus nicht gleichwertig sind, so gewährt doch ein Bild, wie sein »Bauerngehöft«, Freude und Genuss. Von hohem Interesse sind die hier ausgestellten, nach seinem neuerfundenen Verfahren hergestellten »Steinradierungen« von *R. Schulte im Hofe*-Berlin, über die schon in einer Notiz der Kunstchronik kurz berichtet worden ist. Die mit dieser Behandlung des Steines erzielten Wirkungen sind in der That staunenerregend. Der Kopf Menzel's, wie die anderen Porträts, besonders zwei Kinderbildnisse und die verschiedenen Landschaften, sind überaus malerisch, alle Werte sind in feinster Abwägung wiedergegeben, so dass der Eindruck eines Gemäldes in wohl noch nicht erreichter Vollendung durch diesen Steindruck erzielt wird. — Eine Sammlung von Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen, letztere besonders zahlreich, hat *Fernand Khnopff*-Brüssel gesandt. Es ist sehr fesselnd, auch hier wieder beobachten zu können, wie dieser feinsinnige Künstler mit dem grossen Können sich in allerlei seltsamen und mystischen Vorwürfen zu bethätigen sucht; das meiste mutet fremdartig an, und einen nachhaltigen Eindruck auf den Beschauer werden nicht viele dieser Arbeiten hervorbringen. Schon dass der Künstler selbst die kleinsten seiner Blätter durch unverhältnismässig wortreiche Titel zu erläutern sucht, beweist, dass allzu viel Grüblerisches in ihnen steckt. — Von den bildhauerischen Werken der Ausstellung sind die des Berliner *Lewin-Funcke* sehr beachtenswert. Seine »Tänzerinnen«, die er verschiedentlich darstellt, sind voll Anmut, voll Frische, Lebendigkeit, Zartheit und blühender Kraft! Das sogenannte »Doppelbildnis« des Bildhauers *Arthur Volkmann*-Rom erregt Verwunderung schon dadurch, dass ein lebensgrosser weiblicher Halbakt als »Bildnis« bezeichnet wird. Man fragt da nur noch nach dem Namen der Dargestellten. Mehr Verwunderung aber erregt es dadurch, dass der Künstler, der ein im übrigen so gutes Werk schaffen konnte, auch hier wieder versucht hat, dem lebendigen Marmor durch eine trockene Übermalung, die eher tötet, Leben zu verleihen. *P. W.*

VERMISCHTES

Budapest. Die anlässlich der Weihnachtsausstellung der Kunstgewerbegesellschaft ausgesetzte grosse goldene Medaille wurde durch die Jury einstimmig dem Maler Paul Horti für »hervorragende und vielseitige Thätigkeit« zugesprochen.

Berlin. Der *Verein Berliner Presse* hat in seiner letzten Generalversammlung in einer Resolution energisch Verwahrung eingelegt gegen die »engherzigen Anschauungen von dem Wesen der Kunst, die durch die Abstimmung der Reichstagsmehrheit zu den §§ 184a und 184b der sogenannten »lex Heinze« zum Ausdruck gekommen sind« und hat unter entrüsteter Zurückweisung der Angriffe des Abgeordneten Rören gegen Hermann Sudermann sein Bedauern darüber ausgesprochen, dass »derartige unduldsame Auffassungen an solcher Stelle Anerkennung finden konnten!« Bravo! Dieses Vorgehen gegen das Verhalten jener Weltweisen auf dem Gebiete der Kunst verdient von Seiten der Künstlervereine allerorten Nachahmung! Es liegt ja geradezu eine nationale Gefahr darin, dass Leute, die von Kunst so viel verstehen, wie der Abgeordnete Rören, das ihrige dazu thun können, der freien Kunst im deutschen Reiche Handschellen anzulegen. Gegen eine solche Gefahr müsste sich die ganze deutsche Künstlerschaft erheben wie ein Mann. *P. W.*

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 18. 15. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÜBER DIE GRENZE DER RENAISSANCE GEGEN DIE GOTIK

VON G. DEHIO

Das ablaufende Jahrhundert hat keinem Gebiet der Kunstgeschichte mehr Liebe und Arbeitseifer zugewandt als der Renaissance. Das Schlussergebnis aber muss ein seltsames genannt werden. Es ist Infragestellung des Grundbegriffes. Immer mehr Stimmen werden laut, die ihn dringend der Reform für bedürftig erklären; es sei ein unvollständiger Begriff gewesen, womit wir uns bisher behalfen; er müsse inhaltlich tiefer genommen und darum auch in seinen historischen Grenzen weiter gefasst werden.[1])

Der hiermit für überlebt erklärte Begriff war ausgegangen von der Umwälzung der Architektur unter dem Einfluss der Antike; dann wurden die Schwesterkünste angeschlossen; endlich als gemeinsamer Untergrund eine spezifische Renaissancekultur entdeckt. Alles dies Erzeugnis und Eigentum des modernen italienischen Geistes, aber mannigfach gefärbt durch die »Wiedergeburt des Altertums«, was hier in Italien jedoch nichts anderes war, als das Zurückgreifen auf die nationale Vergangenheit. Später trat noch eine deutsche, französische u. s. w. Renaissance hinzu, als Umbildung der nordischen Kunst und Kultur unter italienischem Einfluss. Wie man sieht, lässt diese Begriffsbildung an innerer Präzision und straffer, konzentrischer Fügung nichts zu wünschen übrig. Etwas ganz anderes ist diejenige »nordische Renaissance«, von der man seit zehn bis fünfzehn Jahren bei uns zu sprechen begonnen hat. Sie soll gerade das selbständige Erwachen des modernen Geistes in der Kunst der germanischen Völker — von den van Eycks an oder, wie neuestens behauptet wird, noch früher — bedeuten und die neugeschaffene Gesamtrenaissance soll bis zum Beginn der »archäologischen Renaissance«, d. h. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dauern.[1])

Lassen wir die Benennungsfrage einstweilen beiseite. Sachlich enthält die These etwas unbestreitbar wahres und einen wertvollen Fortschritt der historischen Ansicht. Die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts ist auch im Norden nicht mehr einfach Mittelalter, sie befindet sich zum italienischen Quattrocento nicht im Gegensatz, wie man es früher darzustellen liebte, sondern in Parallele. Indem wir dieses Sachverhältnis anerkennen — und wer wird es nicht anerkennen? — geben wir auch das Bedürfnis zu, ihm in der stilgeschichtlichen Terminologie einen passenden Ausdruck zu verschaffen. Über die Problemstellung also werden wir alle einig sein. Dass aber die vorgeschlagene Übertragung des Namens Renaissance eine gute Lösung sei, bestreite ich sehr entschieden.

Betrachten wir sie zuerst von der Zweckmässigkeitsseite her. Da ist doch wohl eine der beherzigenswertesten Warnungen für jede wissenschaftliche Terminologie: *quieta non movere.* Wenn einem stilistischen Terminus, der lange Zeit unverändert im Gebrauch gewesen ist — in unserem Falle so lange, als es eine Kunstwissenschaft giebt — ein neuer Sachinhalt unter-

1) Allein das verflossene Jahr hat drei hierauf bezügliche Reformschriften gebracht: *August Schmarsow*, Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance (Berichte der k. sächsischen Gesellsch. d. Wissensch. 1899); *Erich Haenel*, Spätgotik und Renaissance, Stuttgart 1899; *Kurt Moriz-Eichborn*, Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Strassburg 1899. — Die folgende Erörterung beschäftigt sich nur mit dem allgemeinen, allen drei Arbeiten gemeinsamen Problem. Auf die Einzelheiten, auch wo sie zu kritischem Widerspruch auffordern, gehe ich nicht ein. Ein viertes, ebenfalls 1899 erschienenes und in denselben Gedankenkreis gehörendes Buch, das von *Max Gg. Zimmermann* über Giotto, habe ich nicht herangezogen, da der entscheidende zweite Band noch aussteht. Doch ist schon zu erkennen, dass Zimmermann's Geschichtsauffassung eine prinzipiell andere ist, als bei den obigen drei, mindestens für Italien; denn er will (S. 2) den Nachweis führen, »dass Giotto und die Pisaner Bildhauer nicht, wie die herrschende Meinung ist, eine Art von Vorrenaissance bilden«, sondern »als höchste Blüte des Mittelalters aufzufassen sind« — Sätze, denen ich durchaus zustimme.

1) Schmarsow, a. o. O. S. 75.

geschoben wird, so werden Missverständnisse an der Tagesordnung sein, bis der ältere Sprachgebrauch völlig verdrängt ist. Schwerlich aber werden die Reformfreunde uns das in Aussicht stellen können. Wir werden es immer mit zwei Renaissancebegriffen zu thun haben, einem engeren (dem alten) und einem weiteren (dem neuen) und es wird eine stete Verlegenheit sein, wie man den Hörer oder Leser vor Verwechslung behüten soll. Eine vorhandene Terminologie verbessern heisst: sie verschärfen, verdeutlichen. Wir sind deshalb bisher immer weiter in der Differenzierung gegangen. Wir unterscheiden heute genau zwischen altchristlichem, byzantinischem, romanischem Stil, die vor fünfzig Jahren noch als Einheit erschienen; wir haben die süd- und nordniederländische Malerei trennen gelernt; wir haben uns bemüht, den Barock von der Renaissance zu sondern und vom Barock den Rokoko und Zopf. Was jetzt gefordert wird, ist das Gegenteil von Differenzierung. Indem die Grenzen der Renaissance einerseits tief ins Mittelalter zurückgeschoben, andererseits bis ans Ende des 18. Jahrhunderts vorgerückt werden, wird der ganze Begriff in eine andere Kategorie gestellt. Er umfasst nicht mehr einen geschlossenen Stil, sondern ein langgedehntes Zeitalter; er steht nicht mehr parallel den Begriffen »romanisch«, »gotisch« u. s. w., sondern parallel dem Begriff »Mittelalter«, ist also nur ein anderer Ausdruck für das, was wir sonst »Kunst der Neuzeit« nennen. Was kann man praktisch mit einer Stilbezeichnung anfangen, unter deren Dach die van Eycks, Raphael und Rembrandt, das Ulmer Münster, die Peterskirche in Rom und der Zwinger in Dresden gleichmässig Platz finden? Gesetzt, die Reform dränge durch, was wird man sich künftig dabei noch denken können, wenn von einer Statue, einem Möbel, einem Ornament gesagt wird, ihr Stil sei der der Renaissance?

Aber sehen wir auch von diesen weiteren Konsequenzen ab — obschon sie unvermeidlich sind — und fassen allein das fünfzehnte Jahrhundert ins Auge, so muss auch hier die Mangelhaftigkeit einer Terminologie, welche die italienische und die nordische Kunst unter einen Namen stellen will, einleuchten. Denn selbstverständlich könnte der Begriff nur aus solchen Eigenschaften bestimmt werden, die beiden Teilen gemeinsam sind; was aber nicht gemeinsam ist, hätte mit ihm nichts zu thun. Nichts zu thun also hätte mit diesem Renaissancebegriff die Antike; nichts zu thun die bisher sogenannte Renaissancekultur, da sie für den Norden nicht besteht; ja nichts zu thun sogar ein grosses Gebiet der Kunst selbst, nämlich die tektonischen Künste, als welche im Süden handgreiflich von der Antike abgeleitet, im Norden unerschüttert gotisch sind. Genug, es blieben als einzige, weil allein beiderseits verwendbare, Bestimmungen: der Realismus und Individualismus. Ihre Wichtigkeit für die Renaissancekunst ist längst erkannt. Aber unmöglich können sie allein die Renaissance zur Renaissance machen, wie es auch nicht die Renaissance allein ist, die auf sie Anspruch erheben kann.

Dies führt uns zu den materiellen Irrtümern der neuen Lehre hinüber. Die heute beliebte Meinung von der Unerheblichkeit der Antike[1]) für die genetische Erklärung der Renaissance ist ebenso einseitig, wie früher ihre Überschätzung. Es ist wahr: unmittelbare Entlehnungen kommen nur in den tektonischen Künsten vor; Malerei und Plastik sind davon frei. Aber ist denn damit schon alles gesagt? Giebt es nicht auch freiere, indirekte und imponderable Einflüsse? Wo Maler und Bildhauer in innigem Einvernehmen, ja oft in Personalunion mit der Architektur ihre Werke schufen, wie könnten sie von dem antiken Geiste unberührt geblieben sein? Und dann der ganze Untergrund erblicher Stammeseigenschaften, welche die Italiener der Renaissance zu einem noch halbantiken Volke, nach Jakob Burckhardt's Ausdruck, machten. Darum war eine Renaissance im eigentlichen organischen Sinne, als eine aus den tiefsten Wurzeln der Nation kommende Bewegung, nur in Italien möglich. Was man sonst mit dem unbestimmten Ausdruck »reinere Schönheit« der italienischen Renaissance als Vorzug vor der nordischen zugesteht, ist eben diese noch unverbrauchte Erb- und Stammesanlage. Dagegen war im Norden der durch das ganze Mittelalter hindurchgegangene Strom antiker Rezeption eben beim Eintritt in das 15. Jahrhundert bis auf den letzten Tropfen aufgebraucht und vertrocknet. In keinem Jahrhundert, von Karl dem Grossen bis auf Wilhelm I., ist die deutsche Kunst von der antiken durch einen so weiten Abstand getrennt gewesen, wie in diesem. Das ist sicher mit ein Grund, weshalb der italienischen Kunst die Überwindung des Mittelalters so viel leichter und folgerichtiger gelang, als der nordischen. In dieser machte, nach kräftigstem Einsatz mit den Sluter und van Eyck, das moderne Prinzip nur fragmentarische uud stockende Fortschritte und am Ende des 15. Jahrhunderts waren Norden und Süden weiter auseinander, als sie es am Anfang desselben gewesen waren. Der Norden fühlte sich zurückgeblieben, der Realismus allein hatte nicht genügt, ihn künstlerisch frei zu machen, er suchte Hilfe bei der »antikischen Art«.

Ich fasse zusammen: Die Bezeichnung Renaissance in dem bisher üblichen Umfange ist unentbehrlich. Ein daneben aufkommender zweiter Renaissancebegriff mit erweitertem Geltungsbereich wäre nichts als ein Spiel mit Worten, und ein durch seine Zweideutigkeit verhängnisvolles. Wir sprechen ja von Renaissance nicht bloss in der Kunstgeschichte. Auch auf anderen Gebieten wird Neubelebung eines vergessen gewesenen Alten so genannt; und immer denkt man dabei besonders gern an die Antike, wie wenn man zum Beispiel das deutsche Geistesleben in der Zeit Winckelmann's und Goethe's eine zweite Renaissance heisst. Dass aber etwas ganz neues, ganz eigenes, wie die van Eyck'sche Kunst, auch Renaissance heissen soll, wird der gesunde Menschenverstand niemals acceptieren. Zur Kennzeichnung des der nordischen und der italienischen Kunst gemeinsamen

1) Noch schärfer Moriz-Eichborn a. a. O. S. 337: »Die Antike hat zur Entwicklung der Renaissancekunst des 15. Jahrhunderts nicht das mindeste beigetragen.«

Gegensatzes gegen das Mittelalter genügt die Kategorie »neuzeitliche Kunst«. Insoweit also ist nach einer Reform der bestehenden Terminologie kein Bedürfnis vorhanden. Wohl aber enthält dieselbe eine Lücke, darin bestehend, dass die in sich geschlossene Epoche der nordischen Kunst vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zum Eintritt des Italismus im 16. einen eigenen Stilnamen noch nicht besitzt. Will man diese Lücke ausgefüllt haben, so kann das nur durch einen neu zu erfindenden Namen geschehen. Wir haben dasselbe bei Prägung des Namens »romanisch« gethan und mit bestem Erfolg. Man mache auch hier den Versuch. Ganz unmassgeblich möchte ich die Benennung »neugermanisch« zur Erwägung stellen. Sie bringt das moderne Element ebenso gut und die nationale Selbständigkeit besser zum Ausdruck, als die Benennung Renaissance. (Schluss folgt.)

KUNSTBLÄTTER

Berlin. Im G. Grote'schen Verlag hierselbst ist eine *Radierung* von K. Koepping nach dem im Besitz der Gemäldegalerie des Königl. Museums befindlichen Werke *Rembrandt's »Prediger Ansloo, einer Witwe Trost zusprechend«*, erschienen. Die Grösse des Blattes ist 68 : 79 cm; der Preis beträgt 500 M. -r-

NEKROLOGE

München. Am 22. Februar starb hier das Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste, der Maler Professor *Wilhelm Dürr*, im 45. Lebensjahre. Er war zwölf Jahre lang als Lehrer an der Akademie thätig. §

WETTBEWERBE

Stuttgart. Der *Verein für dekorative Kunst und Kunstgewerbe* veröffentlicht eine Reihe von *Preisausschreiben*, und zwar: 1. Im Auftrage der Firma Kast & Ehinger, Druckfarbenfabrik, Stuttgart: Eine einfarbige Zeichnung für den Katalog obiger Firma. Preise: I. 250 M., II. 125 M., III. 75 M. Die Firma behält sich vor, weitere vom Preisgericht zum Ankauf empfohlene Zeichnungen mit denselben Rechten wie die prämiirten Entwürfe innerhalb drei Monaten zum Preise von 50 M. zu erwerben. Einlieferungstermin: 15. April 1900. 2. Im Auftrag der Firma Alfred Bühler, Ledermöbelfabrik, Stuttgart: Ein farbiger Entwurf in 1/5 natürlicher Grösse für einen dreiteiligen Paravent mit sichtbarem Holz und Lederfüllungen (Lederschnitt- oder Treibarbeit, ein- oder mehrfarbig). Originalhöhe des Paravents nicht unter 160 Centimeter. Preise: I. 300 M., II. 200 M., III. 100 M. Einlieferungstermin: 1. Mai 1900. 3. Im Auftrage der Firma Greiner & Pfeifer, k. Hofbuchdruckerei, Stuttgart: Ein farbiger Entwurf zu einer Adresskarte (Dreifarbendruck) mit der Aufschrift Greiner & Pfeifer, k. Hofbuchdruckerei, Stuttgart. Preise: I. 200 M., II. 150 M., III. 100 M. Einlieferungstermin: 1. Mai 1900. 4. Im Auftrage der Firma Theodor Braun, Dekorateur, Stuttgart: Ein farbiger Entwurf in 1/10 natürlicher Grösse zu einer Polstermöbelgarnitur für einen Salon (Bezug mit Aufnäharbeit), bestehend aus einem Sopha, einem Fauteuil und einem Stuhl. Details der Aufnäharbeit in natürlicher Grösse mit Farbenangabe. Preise: I. 200 M., II. 150 M., III. 100 M. Einlieferungstermin: 1. Mai 1900. 5. Im Auftrage der Firma A. Levi, lithographische Kunstanstalt und Druckerei, Stuttgart: Ein farbiger Entwurf zu einer Adresskarte, für Lithographie bis zu drei Farben, mit der Aufschrift A. Levi, lithographische Kunstanstalt und Druckerei, Stuttgart. Preise: I. 100 M., II. 60 M., III. 40 M. Einlieferungstermin: 1. Mai 1900. Das Preisgericht besteht aus den Herren G. Ad. Bredow, Bildhauer; Alfred Epstein, Zeichner; Prof. Carlos Grethe, Maler; Max Hagedorn, Maler; Prof. Gustav Halmhuber, Architekt; Prof. Robert Haug, Maler; Prof. Graf v. Kalkreuth, Maler; Prof. R. Pötzelberger, Maler. Diesen Herren treten ausserdem ein, event. zwei Vertreter je der ausschreibenden Firmen bei. — Nähere Auskunft erteilt kostenlos der Verein für dekorative Kunst und Kunstgewerbe in Stuttgart. §

DENKMÄLER

Frankfurt. Hier hat sich ein Frauen-Komitee zur Errichtung eines *Denkmals für Goethe's Mutter*, die Frau Rat, gebildet. Zur Beschaffung der Mittel soll demnächst ein Aufruf erlassen werden. §

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Bei *Schulte* gehört dieses Mal der obere Saal dem Düsseldorfer *Heinrich Hermanns*.

Ich werde Sie nicht mit einer Aufzählung langweilen, aber nur den Eindruck schildern, den die Sachen auf mich machen.

Hermanns gehört zum Lucas-Klub. Seine Studienreisen führen ihn in den letzten Jahren vorzugsweise auf die Bauernhöfe des Münsterlandes mit ihren Baumhöfen von alten Eichen. Von diesen Sachen gefällt mir immer als am abgerundetsten und pointiertesten am besten das Bild »Der letzte Sonnenstrahl«. Er arbeitet sich hindurch durch braunes und grünes Blätterwerk und haftet an der Wand eines uralten Bauernhofes mit Strohdach und dunklem Balkenwerk.

Viele Sachen zeigen starke intensive Lichtwirkungen. Das Gold der Abendbeleuchtung reizt Hermanns, und hierin gerade hat er sich ein ureigenes Feld geschaffen, wenn auch manchmal die Lust am Wühlen in starker Farbenwirkung die Gefahr der Manier ganz von weitem an die Wand malt. Um dieser zu verfallen, ist Hermanns freilich viel zu gesund. Von grossem Reiz ist das Bild: »Das verwunschene Schloss«.

Im Vordergrund zeigt es wildes Gebüsch und stehendes Wasser. Darüber schillern die Dächer des uralten Schlosses Hillichrath an der Erft. Dies Schloss ist eine romantische Perle, noch lange nicht genug ausgenutzt, aber von so merkmürdigen Reizen in allen Einzelheiten, dass es doch noch einmal dazu kommen könnte, dass die Motive dort numeriert und die Studienplätze ausgeloost werden.

Die ganze Art, wie dieses alte, von einem riesenhaften »Bergfried« überragte Schloss von Sumpf, von dem kleinen holländisch anmutenden Städchen und von Gärten mit blühenden Obstbäumen umgeben ist, ist so eigenartig romantisch, dass ihm in dieser Eigenart schwer etwas an die Seite zu stellen ist. Die »Erft« ist ja nicht jetzt erst entdeckt worden, denn vor Jahrzehnten schon kannte und malte A. Achenbach ihre »Mühlen« und »Wasserburgen«. Aber die Erft ist's wert, wieder von neuem entdeckt, wieder von neuen unbefangenen Augen untersucht und geprüft zu werden. Und sie kann eine wahrhafte Fundgrube werden.

Dies Bild von Hermanns ist ein völlig abgerundetes und reizvolles, ebenso das Mittelbild »Abend im Hafen« und das kleine Bild »Unter den Buchen«, welches von einem eigenartigen Schmelz ist. Man darf gespannt sein, wie Hermanns, der mit eigenen Augen beobachtet, sich weiter entwickelt.

Die Hauptwand des unteren Saales nimmt die Sammlung von Worpswede ein, in der Mitte das grosse Bild *Mackensen's* »Die Scholle«. Schade, dass es so gross. Da die Scholle selbst nicht körperhaft genug ist, hat das Bild etwas Leeres. Dazu fehlt die markige, souveräne Durchbildung der drei grossen Figuren. Ich kann die Ansicht Ihres Berliner Berichterstatters leider nicht teilen. *Vinnen's* »Birken und Buchen« sind dieselben wie vor acht Jahren. Leider kann ich nicht die Spur von Weiterentwicklnng finden in den ganzen Sachen. Vielleicht stehe ich hiermit allein, kann das aber nicht ändern. Wenn man die Augen nur halbwegs unbefangen zwischen der Sammlung Herrmann's und der von Worpswede hin und her gehen lässt, so thut einem die feine ausgeglichene Wirkung bei ersterer so wohl, bei letzterer die starke aber unvermittelte Farbe wehe.

In der *Kunsthalle* fand ich zwei grosse Bilder von *Macko.* Schade, dass sich bei Macko's Sachen langsam eine grosse Trockenheit der Behandlung einschleicht. Auf dem Bilde vom Suldenthale ist das wild daherschiessende Wasser wirklich kein Wasser mehr. Man hat nicht mehr das Gefühl von Bewegung, auch nicht mehr das Gefühl des Nassen, Durchsichtigen. Es ist das alles ein wenig spröde, und mit genau derselben Technik gemalt wie die Tannen und die Felsen. Dazu kommt der Mangel an Vertiefung, da Macko zu wenig Luft zwischen Vorder- und Hintergrund legt. Dasselbe gilt von den »sonnigen Höhen«. Es ist das recht schade, da Macko wohl das Zeug hätte, weiter zu gehen. Der »grosse Zug« hat ihm niemals gefehlt. Aber er darf noch nicht zufrieden sein. Diese Trockenheit muss auch noch überwunden werden, wenn diese grossen Flächen den Eindruck des Wahren hervorbringen sollen.

Die grossen, rasch sich aufeinander drängenden Ausstellungen haben einen Zug ins Dekorative hervorgebracht, der wohlberechtigt ist. Aber von den Bildern der »alten Meister« sollen wir lernen, wie sie ihre Riesen-Leinwand so »interessant« zu decken verstehen, dass kein Quadratfuss ohne Reiz bleibt. Dies müssten wir uns immer vorhalten

Der »Georg« von *Horst Schulze* ist noch da. Ich sah ihn das letzte Mal, als schon ein wenig die Dämmerung einsetzte. Man sieht darin doch, wie die Secessionisten allerorten es verstehen, ihren Bildern die Wohlthat des gedämpften Lichtes zukommen zu lassen.

Heute, bei so heller Frühlingsluft, fand ich manches in den Bildern doch nicht so auf der Höhe. Der Gaul, der in der Erinnerung vorzüglich war, konnte heute nicht etwas Ponnyartiges verleugnen, was den Reiz des Bildes nicht erhöht. Frappieren musste mich auch heute die feine Stimmung der Landschaft im Hintergrunde.

Im kleinen Saal hat *te Peerth* mehrere kleine Landschaften ausgestellt, wovon wohl am besten der »Holzhof« und die »Altmühl« sind. Besonders letzteres Bild hat sehr viel Feines. te Peerth hat aus dem anmutigen Altmühlthal keine jener phantastischen Felsbildungen gewählt, die unsern Lithographen die Steine liefern. Sein Höhenbild zeigt den ruhig dahingleitenden Fluss, und zeichnet den Berg hinaufziehende bebaute Felder. Die Holzschindeldächer des andern Bildes sind mit Sicherheit gemalt. Also das Können ist doch noch da. Das erfüllt mit Freude und Hoffnung.

Die nächsten Tage bringen drei neue Ausstellungen: erstens die »Freie Vereinigung«, dieses Mal nicht bei Schulte, sondern im Lichthofe des »Kunstgewerbemuseums«, zweitens die »Vereinigung 1899« in Pohle's Atelier auf der Elberfelder Strasse, und drittens »der Verein D. Künstler zu gegens. U. u. H.« in der Kunsthalle.

Inzwischen haben der Ausstellungskommission die umgeänderten Pläne für den neuen »Kunstausstellungspalast« vorgelegen, welcher an Stelle des »alten Schlachthofes« errichtet werden wird. Nach allem, was man davon hört, kann es etwas Gutes werden, und man darf wohl hoffen, dass ein neuer Aufschwung, ein neuer Sporn hier einsetzen und erhöhte Schaffensfreudigkeit erzeugen wird.

Düsseldorf ist Jahrzehnte lang das Stiefkind unter den Kunststädten gewesen, denn es konnte den Schwesterstädten gegenüber sich niemals revangieren. Überall hingen die Düsseldorfer Arbeiten entweder in recht mässigen Sälen, dazu wegen Raummangels bis unter die Decke, oder überall zerstreut.

Nun — was ein gutes vornehmes Hängen aus einem Bilde machen kann, weiss jetzt ein jeder. Bei ruhiger Prüfung wird sich bald ergeben, dass der Prozentsatz von Talent und Mittelmässigkeit hier im Verhältnis derselbe ist, wie anderswo. Deshalb ist auch die Hoffnung berechtigt, dass Düsseldorf demnächst, wenn es alle Kräfte zusammenfasst, gut abschneiden und damit den ihm gebührenden Platz im Rate der Kunststände wieder einnehmen wird. A-u-g-e.

Berlin. Das künstlerische Ereignis dieser Tage ist die Ausstellung von Werken *Hubert von Herkomers* bei *Schulte.* Nach dem, was wir dort in den letzten 6 Wochen sahen, wirkt sie in der That äusserst erquickend und erfrischend. Wenn sie auch vieles Ältere, vieles hier schon Bekannte enthält, man wird doch — und nicht am wenigsten durch dies Bekannte — lebhaft gefesselt. Miss Grant, die »Dame in Weiss«, jenes Bild, das des Künstlers Weltruhm begründete, und das Gegenstück »Dame in Schwarz« nehmen noch heute, wie es scheint, das Hauptinteresse der Besucher in Anspruch; ob dies *überwiegende* Interesse durch rein künstlerische Vorzüge begründet ist, erscheint — besonders angesichts einzelner anderer Darbietungen — allerdings auf den ersten Blick zweifelhaft. Ein Modell von so bestrickender hinreissender Schönheit, wie diese Miss Grant, steht sicher nur sehr selten einem Künstler zur Verfügung; man wird nicht müde, diese zarte und doch kraftvolle, liebliche und doch herbe Erscheinung zu betrachten. In noch höherem Grade vielleicht gilt das von der »Dame in Schwarz«, diesem in »selbstgewählter Einsamkeit dahinlebenden« Weibe, dessen edles Antlitz, das ein leiser Hauch träumerischer Schwermut noch verschönt, uns mehr sagt und das darum, trotz geringerer Schönheit im eigentlichen Sinne, fast noch anziehender wirkt. Aber wenn wirklich die Dargestellten an und für sich »das Beste an diesen Porträts« sind, so ist gerade das eher ein Lob als ein Tadel für den Maler, denn, wie solche Modelle nur eines grossen Meisters würdig sind, so wird auch nur ein solcher imstande sein, ihnen in dem Grade gerecht zu werden, wie das hier der Fall ist. Und doch erscheint Herkomer noch grösser in einzelnen seiner Männerporträts. Da ist vor allen das ebenfalls bekannte des Stifters der Heilsarmee, des »General« Booth zu nennen, das neben sprechendster Lebenswahrheit die ganze Kraft bedeutender Auffassung zeigt, die Herkomer eigen ist. Man erkennt diesen ins Innere dringenden Blick auch in den höchst charakteristischen Bildnissen Stanley's und Archibald Forbes', sowie in den besonders lebensvollen und feinen des Lord Kelvin und Ruskin's, ganz besonders aber in den drei in einen Rahmen gefassten Porträts seines Vaters und zweier Oheime, die der Maler in stolzer Bescheidenheit als »die Erbauer meines Hauses« bezeichnet. Er hat sie bei ihrer Arbeit dargestellt, zwei als Tischler, den dritten als Weber. Dies Bild, der einzige Bildschmuck des Ateliers in Bushey bei London, deutet schon die seltene Laufbahn an, die Herkomer

durchmessen hat, und die kurz zu schildern bei dieser Gelegenheit nicht unangebracht erscheint.

Hubert Herkomer wurde am 26. Mai 1849 im Dorfe Waal bei Landsberg am Lech als Sohn eines Holzschnitzers geboren, der zwei Jahre später nach Nordamerika auswanderte. 1857 kehrte die Familie nach Europa zurück; in Southampton suchte der Vater, da die Mittel zu Ende waren, seinen Unterhalt als Möbeltischler zu finden, während die Mutter durch Klavierunterricht den schmalen Erwerb zu vergrössern trachtete. Der einzige Sohn, dessen Talent sich früh zeigte, begann seine Studien in München, wo er mit seinem Vater, der dort infolge eines Auftrages einige Kopieen in Holzschnitzerei auszuführen hatte, ein Stübchen in einem Hinterhause bewohnte. Später kam er auf die Kunstschule in Southampton, dann auf die des South-Kensington-Museums zu London. Hier wusste er sich durch Maurerarbeiten und durch die Kunst des Zitherspielens, die er von seinem Vater erlernt hatte, sein Brot zu erwerben, bis ihm die Zeitschrift »The Graphic« durch Illustrationen Beschäftigung zuwies. 1871 ward er Mitglied des »Institute of painters in water-colours« und stellte zwei Jahre später sein erstes Ölgemälde, eine Abendstimmung, Ansicht seines Geburtsdorfes, das er während der Ferien besucht hatte, aus, mit der Unterschrift: »Nach des Tages Arbeit«. Dieses Bild wurde sogleich verkauft und legte den ersten Grund zu dem kleinen Vermögen, durch das es ihm ermöglicht wurde, in dem Dorfe Bushey 1874 für sich und seine Eltern ein Häuschen zu erwerben. Auf der Pariser Weltausstellung von 1878 erhielt er für sein berühmtes Bild »Die letzte Musterung«, darstellend die Invaliden von Chelsea während des Gottesdienstes, die grosse goldene Medaille, ein Ereignis, das ihn in England rasch allgemein bekannt machte. — Seinen Weltruhm dankt er aber, wie gesagt, dem 1886 zuerst ausgestellten Bilde der »Dame in Weiss«. —

In Bushey hat Herkomer inzwischen eine überaus vielseitige Thätigkeit entfaltet, er ist dort als Architekt, als Bühnendichter, als Regisseur und Schauspieler seines eigenen Theaters thätig gewesen und hat sich auch auf musikalischem Gebiete versucht. Er hat hier 1881 eine grosse Kunstschule ins Leben gerufen, an der er unentgeltlich lehrt, und hat vor einigen Jahren eine neue Art der Radierung, die sogenannte »Maler«- oder »Herkomerradierung« erfunden, mit der er, wie einzelne Stücke der gegenwärtigen Ausstellung beweisen, die schönsten Wirkungen erzielt. Hervorragend sind beispielsweise »Mein Vater«, der »Kopf eines Arabers« und der Übergang »über den Bach«. — Auch von seiner Thätigkeit auf dem Gebiet der Emailmalerei legt die Ausstellung durchweg lobend Zeugnis ab; ich habe indessen über die beiden bedeutendsten Arbeiten dieser Art, den Prunkschild und das Selbstporträt schon bei einer früheren Gelegenheit berichtet. — Als Maler hat Herkomer, der übrigens auch Professor der Universität Oxford und seit 1885, bezw. 1890 Mitglied der Akademieen von Berlin und London ist und im Vorjahre seitens des Prinzregenten Luitpold durch Verleihung des erblichen Adels geehrt wurde, seither eine lange Reihe höchst wertvoller Arbeiten geschaffen, unter denen »Die Versammlung im Chartrehause«, »Während des Streiks« und »Die Magistratssitzung in Landsberg« neben jenen zahlreichen Porträts besonders hervorragen. Von dem, was die hiesige Ausstellung bietet, seien noch einige der früheren Aquarelle, wie »Bittgang« im Bayrischen Gebirge, das sehr feine Interieur »Plauderei« und das »Abendbrot«, sowie die Aquarell-Porträts in etwa ein Viertel der Lebensgrösse erwähnt, die trotz ihrer Kleinheit ausserordentlich lebensvoll wirken, und unter denen wieder das von G. F. Watts, das von John Parker und das von J. Mo. Whirter besonders auffallen. Als sehr farbig, frisch und lebensvoll ist auch das grosse Bild der alten Krimkrieger an ihrem Monument bei der Jubelfeier von 1897, mit der Bezeichnung »Ein Hurrah der Königin«, zu rühmen, während ein freilich älteres Bild »Unser Dorf« (es stammt aus dem Jahre 1890 und stellt Bushey dar) zwar in der Stimmung recht gut ist, aber in den hineinkomponierten Gestalten teilweise ein wenig theatralisch genannt werden muss.

Alles in allem erfüllt uns diese Ausstellung mit Stolz und Freude; denn, wenn auch Herkomer zum Engländer geworden ist, so hat er doch nimmer seiner deutschen Heimat vergessen. Er weiss wohl, wie viel er auch ihr, und ihr vor allem, verdankt; er hat sich vor Jahren als Deutscher wieder naturalisieren lassen und lenkt alljährlich einmal die Schritte in seine Heimat, die er liebt.

Auch ausser den Werken dieses Meisters bietet die Schulte'sche Ausstellung z. Zt. noch manches Gute. — *Gustav Schönleber* stellt allein 40 Arbeiten zur Schau, aber nicht eine unter ihnen befriedigt in so hohem Masse, wie jene vor mehreren Monaten hier erwähnte. Immerhin zeigt er sich auch in manchen dieser Schöpfungen als höchst feinsinniger Künstler, ich möchte sogar sagen als allzufeiner Künstler. Die Breite ist es, die man vermisst; oft scheinen seine Bilder durch die Ausführung an Frische und Unmittelbarkeit zu verlieren. Das tritt z. B. bei den beiden mit »Besigheim« bezeichneten Stücken sehr deutlich zu Tage. Die »Skizze« ist ausserordentlich farbenkräftig, die grosse Ausführung, obwohl sie unbedingt zu den besten hier vorhandenen Arbeiten des Künstlers gehört, verliert entschieden beim Vergleich mit jenem schnell hingestrichenen Entwurf. Sehr gut sind noch das sonnige »Frühling im Enzthal«, »Im Ried«, das duftige »Tellaro«, die »Sägemühle bei Delfft«, »Fischerboote am Abend«, »Fischzug« und »Das grüne Schiff«, aber dennoch erscheinen auch sie zum Teil etwas luftlos und nicht sehr farbig. So sind auch bei dem Bilde »Hohentwiel« im Vorder- und Mittelgrunde die Töne ohne Luft aneinandergesetzt, so dass sie nicht recht zusammenkommen.

Jedenfalls aber gehört Schönleber immer noch zu unseren besten Landschaftern, und was man beispielsweise hier von *Charles Palmié*-München sieht, ist im ganzen viel geringwertiger. Die im Zwischensaal hängenden »Studien« sind in Anbetracht dessen, was der Maler sonst schon geleistet, ganz traurig, eine im letzten Saal hängende »Abendstimmung« und ein sonnenbeschienenes Feld sind dagegen vortrefflich. Die beiden grossen Bilder Palmié's fallen aber wieder sehr ab; seine »Dämmerung« sieht aus wie verfehlter Mondschein und sein »Mondschein« wie verfehlte Dämmerung.

Franz Pernat's (München) Porträts drängen sich durch ihre Zahl auf, sonst wären sie durchaus nicht erwähnenswert. Das Bildnis des Professor Hans Petersen-München ist zwar recht ähnlich, aber es stört bei ihm, wie auch bei vielen der übrigen, abgesehen von anderen Mängeln, die überaus gezwungene Stellung des Modells. *Alexander Köster*-München entschädigt durch eine Darstellung sehr gut beobachteter, unter einem sonnendurchschienenen Baum schlafender Enten, betitelt »Siesta«, für eine Anzahl ganz unzulänglicher Landschaften, während *Franz Ruben* ausser einigen öldruckartigen Landschaftsbildern zwei recht gute, »Blumengarten in Enkhuizen« und ausserdem ein leidliches »An der Zuidersee« ausstellt. — *Elise Hedinger* endlich bietet ein recht erfreuliches »Stillleben«, *Hannah Schreiber* ein hübsches Winterbild und *A. Glimm* einzelne Blumenvorlagen, die sie lieber nicht bieten sollte. Von *Otto Lingner* wollen wir hoffen, dass er den anerkennenswerten Fleiss, mit dem dieser »Christuskopf« und diese holdsüssliche »Innocentia« gearbeitet sind,

in Zukunft freundlicherweise auf die weitere Verbesserung der von ihm erfundenen vorzüglichen »Lingnerfarbe« verwendet. *P. H.*

Paris. Ein wertvolles dreiteiliges Altarbild aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, das augenblicklich einen der Säle des Justizpalastes schmückt, wird demnächst in die Louvresammlung zurückkehren, der es schon einmal angehört hat. Das Mittelbild stellt Christus am Kreuze, darüber Gottvater und den heiligen Geist, dar; die Flügel Maria mit den heiligen Frauen und Heilige mit landschaftlichen Hintergründen, auf denen man den alten Justizpalast, das Louvre und das Rathaus erblickt. — Die grossen Gruppen vor der Attika des soeben zerstörten Palais de l'Industrie von Élias Robert und Diébolt sind nach Saint-Cloud geschickt worden, wo sie am Ende der Allee des unteren Parkes aufgestellt werden sollen. *G.*

Paris. In den Räumen der *Ecole des Beaux-Arts* findet augenblicklich eine Ausstellung von nahezu zweihundert Gemälden von Alfred Stevens statt, die bestimmt ist, dem 72jährigen, von schweren körperlichen Leiden darniedergeworfenen Maler eine zugleich moralische und pekuniäre Unterstützung zu gewähren. Der Erfolg ist gross und wohlverdient. Die Ausstellung zeigt, dass dieser einst mit Ehren und Reichtümern überschüttete Liebling der vornehmen Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs nicht nur einer der allerersten Interieurmaler seiner Zeit war, sondern sogar mit einer gewissen Berechtigung neben Terborch und van der Meer gestellt werden durfte. Allerdings zeigt sie uns auch, dass das allmähliche Schwinden seines Ruhmes nur zu erklärlich ist. In seiner späteren Zeit liess er sich von den Führern der Freilichtmalerei und des Impressionismus beeinflussen, ohne deren Werken Gleichwertiges an die Seite stellen zu können. — Im Cercle »Epatant«, dem alljährlich wiederkehrenden Salon avant la lettre, sind das Interessanteste, ich möchte fast sagen das einzig Interessante die Porträts. Bonnat (M. de Vogüé) und Carolus-Duran sind mit trefflichen Proben ihres Könnens vertreten. Bei Benjamin-Constant's Doppelbildnis seiner Söhne erscheint mir die Stellung nicht begründet genug. Cormon's famose alte Dame würde noch lebendiger wirken, wenn die Porträts ihrer Schosshündchen nicht das Interesse zersplitterten. Auch die Dame im Ballkleid von Courtois ist ein sehr beachtenswertes Stück Malerei. Boutet de Monvel hat ein sehr feines und liebenswürdiges, in den lichtesten Tönen gehaltenes Porträt einer jungen Frau, Blanche ein reizendes Kinderbildnis in seiner den Engländern abgelauschteu Art gesandt. Auch Aimé Morot (der Maler Detaille), Humbert und Lauth sind gut vertreten. Lefèbvre würde sich gewiss sehr wundern, wenn man ihn als einen Naturalisten bezeichnete. Und doch wäre dies der richtigste Ausdruck für diese tadellose bis ins kleinste gehende Durchbildung seiner Porträts, denen nichts fehlt als das Temperament, um sie zum wirklichen Kunstwerk zu erheben. *G.*

Brünn. Das *Mährische Gewerbe-Museum* hat im Februar eine Sonderausstellung von Werken des Malers *Emil Orlik* eröffnet, welche das vielseitige Schaffen dieses Künstlers zeigt. Handzeichnungen, Ölbilder und Pastelle, vor allem Originalradierungen, -Holzschnitte und -Lithographien, Plakate, Exlibris uud Buchschmuck aller Art sind hier vereinigt. Der Katalog enthält 310 Nummern. Der kaum dreissigjährige Künstler, ein Prager deutscher Abkunft, offenbart sich darin als ein durchaus origineller Moderner, frei von allen Übertreibungen, voll schärfster Naturbeobachtung und als vollendeter Techniker. Namentlich seine graphischen Werke, die ja schon wiederholt Anerkennung gefunden, aber auch seine Pastelle aus England und Holland erregen lebhafte Bewunderung. Orlik ist unstreitig von den jungen Österreichern einer der begabtesten und fleissigsten. Mit welch feinem Geschmack und Humor er auf dem Gebiete der Buchausstattung thätig ist, beweist insbesondere auch der reichgeschmückte Katalog. Die Ausstellung, bei deren Einrichtung dem Künstler vollkommen freie Hand gelassen wurde, dauert bis zum Montag, den 16. April. ***

Budapest. Ungarische Graphik auf der Pariser Weltausstellung. Obgleich Ungarn an graphischen Schöpfungen im Verhältnis zum Ausland nicht reich ist, wird man auf der Pariser Weltausstellung doch eine ganze Reihe interessanter Arbeiten dieser Art sehen können, leider musste die Zahl der Blätter wegen Mangel an Raum beschränkt werden. Mit dem Sammeln und Arrangement des Materials ist Dr. Gabriel von Térey, Direktor-Custos der Nationalgalerie in Budapest betraut worden. Es kommen zur Ausstellung Radierungen, Kupferstiche, Holzschnitte, Algraphien und Lithographien, im ganzen 35 von der Kommission bezeichnete graphische Blätter. Die Liste der 14 Aussteller ist folgende: A. Aranyossi, C. Chabada, K. Déri, E. Doby, S. Landsinger, E. v. Madarassy, G. Morelli, V. Oegyai C. Paczka. F. Paczka, H. Pap, L. Rauscher, J. Rippel-Ronai und K. Strassgürtl. Die von genannten Künstlern verfertigten graphischen Arbeiten werden in Pultkästen ausgestellt und eine willkommene Ergänzung der ungarischen Kunstabteilung der Pariser Weltausstellung bilden. -r

VEREINE

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung besprach Herr Dr. *P. Schubring* die »Masacciostudien« von August Schmarsow. Im Anschluss an die zahlreichen Abbildungen und die stilkritischen und historischen Ausführungen der Publikation gab der Referent einen Überblick über die Werke Masaccio's und Masolino's, deren wechselnd beurteilten Anteil an den gemeinsamen Werken er festzustellen und im Sinne der Publikation zu vertreten suchte. Danach sprach Herr Dr. *Lüer* als Gast der Gesellschaft über die Entwicklung der Schraube. Moderne Fälschungen in der Art von Arbeiten des 12. bis 15. Jahrhunderts lassen sich oft an der Herstellungsweise der Zierstäbe erkennen. Sind dies mechanisch gearbeitete, geschnittene Gewinde, so wird man für die Zeit vor der Mitte der 16. Jahrhunderts an Fälschung denken müssen, da durch das ganze Mittelalter fast die Art der Herstellung, wie Theophilus sie beschreibt, üblich blieb, Die Metallschraube kommt im allgemeinen erst im 15. Jahrhundert für Befestigungszwecke vor, gelötet oder gefeilt, auch gedreht. Erst seit Ende des 16. Jahrhunderts tritt die mit dem Gewindeeisen geschnittene Schraube ein, ohne die älteren Arten zu verdrängen.

München. Noch ehe das neue Künstlerhaus fertig geworden, ist hier ein Streit auf Grund der zukünftigen Verwaltung und finanziellen Leitung desselben ausgebrochen, und zwar zwischen den Professoren König und von Lenbach. Dieser Streit spitzte sich schon gelegentlich der letzten Versammlung der Künstlergenossenschaft sehr zu; jetzt hat der Herr Prof. König eine Broschüre veröffentlicht mit dem lächerlichen Titel »Die Ruhmeshalle für den Porträtmaler Lenbach und das dazu gehörige Wirtshaus«. Das muss als ein höchst geschmackloser Ausfall gegen den grossen Meister bezeichnet werden, dessen bedeutende Verdienste um das neue Künstlerhaus bekannt sind. §

VERMISCHTES

Rom. Man ist im allgemeinen geneigt anzunehmen, dass die auf dem bekannten Edikt *Pacca* ruhende italienische Gesetzgebung für den Kunsthandel mit dem Ausland ihm sehr

enge Grenzen zieht und geeignet erscheint, das künstlerische Erbe Italiens vor Entfremdung zu schützen. Dass es in Bezug auf Kunsthandwerk eine völlige Null darstellt, beweist folgender Fall: Aus der Sammlung Barberini sind neuerdings wieder zwei wertvolle Stücke nach Paris gewandert. Das eine ist eine Elfenbeintafel. Sie stellt einen römischen Kaiser, nach Strzygowski Justinian, nach anderen einen solchen der Mitte des 5. Jahrhunderts, zu Pferde und mit einer allegorischen Terra vor, welche ihm Geschenke darbringt; im Hintergrunde erscheint ein Perser. Über dieser Gruppe tragen Engel, in der Weise derer auf antiken Sarkophagen angeordnet, ein Schild, auf dem der segnende Christus erscheint. Das andere Stück ist eine kostbare silberne Vase aus klassischer Zeit mit figürlichen Darstellungen. Für die Elfenbeintafel zahlte das Louvre-Museum 10000 Lire, für die Vase die Baronin Nathanael Rothschild 50000 Lire. Deren Vermächtnis an das Louvre-Museum beweist übrigens ferner, in welch stattlicher Anzahl auch Bilder und Statuen, deren Verkauf dem Veto des Staates unterliegen, ohne Vorwissen des Staates in den Besitz von Privatpersonen fremder Länder übergehen können; erst wenn sie in fremden Galerien erscheinen, erfährt man in Rom davon. Das betreffende Schenkungsverzeichnis enthält 14 italienische Bilder aus bester Zeit und von ersten Meistern. Noch ein weiterer Fall der letzten Wochen gehört hierher. Moderne Barbaren haben in der Villa des Principe Lancelotti in Albano in dunkler Nacht einer Reihe von antiken Statuen die Köpfe abgeschlagen, was den Principe natürlich veranlasst hat, alle Marmorwerke der Villa hinter Schloss und Riegel zu bringen. Man weiss mit ziemlicher Sicherheit, dass die Köpfe nach Rom in den Laden eines bekannten Antiquars gewandert, auf Marmorbasen gesetzt und für hohe Preise an Fremde verkauft sind. *v. Gr.*

Karlsruhe. Die Direktion der hiesigen *Akademie der bildenden Künste,* die in diesem Jahre mit der Verwendung des aus der Stiftung des Freiherrn v. Biel zur Hebung der Freskomalerei fliessenden Zinsenerträgnisses von 3000 M. betraut ist, fordert Kunstfreunde, welche in Württemberg, Baden, Hessen, Hohenzollern, Elsass-Lothringen wohnen und dort ein Haus besitzen, in welchem sie einen Raum durch Freskomalerei geschmückt haben möchten, auf, sich bis zum 1. Mai d. J. bei ihr schriftlich zu melden und Mitteilung zu machen über: 1. den darzustellenden Gegenstand und die gewünschte Art der Darstellung (Figurenbild, Landschaft, Dekoration), 2. Grösse, Gestalt, Lage des Raumes, bezw. der Wandfläche, durch Einsendung eines Grund- und Aufrisses, 3. die Höhe des Summe, welche sie etwa bei grösserer Ausdehnung der Arbeit beizusteuern gewillt sind. Die Kosten für die Vorbereitung der Wandfläche, Herstellung der Gerüste nnd der nötigen Requisiten hat der Besteller zu tragen. Aus diesen Meldungen wählt die Akademie der bildenden Künste die am passendsten scheinende aus und beauftragt einen ihrer Schüler mit deren Ausführung. §

Berlin. Nunmehr haben endlich auch die Künstlerkreise hier energisch Stellung genommen gegen die sogenannte »lex Heinze« und gegen den drohenden Sieg der Ignoranz und Muckerei. *Der Hauptvorstand der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft* hat beschlossen, direkt bei der Staatsregierung Vorstellungen zu erheben, und es ist bereits ein ausführlich begründetes Gutachten eingereicht worden. Am Sonntag, den 4. d. M. hat ausserdem eine zahlreich besuchte Versammlung stattgefunden, zu der ein Komitee eingeladen hatte, dem u. a. *Reinhold Begas, Gustav Eberlein, Theodor Mommsen, Hermann Sudermann, Ernst v. Wildenbruch* und *Hermann Nissen* angehören. Es wurde in einer Resolution energisch Verwahrung gegen jene empörenden Zumutungen eingelegt. -r-

Paris. Die kürzlich verstorbene Tochter *Ary. Scheffer's* hat den grössten Teil von dessen künstlerischem Nachlass seiner Heimatsstadt Dordrecht vermacht. Doch erhält die Louvre-Sammlung das Gemälde Paolo und Francesca von Rimini und die Bildnisse von Lamartine, Lamennais, Villemain, dem Astronomen F. Arago, dem Politiker Odilon Barrot und dem Fräulein de Fauveau, das Versailler Museum die Porträts von P.-L. Courier, Horace Vernet, dem General Cavaignac, dem Historiker Barante, dem Komponisten Gounod und der Tänzerin Taglioni, Chantilly dasjenige der Prinzessin Marie von Orléans. *G.*

Berlin. Am 1. März fand in der Aula der technischen Hochschule eine weihevolle *Gedenkfeier* für den am 30. September vorigen Jahres verstorbenen Kunsthistoriker Professor *Eduard Dobbert* statt, bei der Professor Dr. A. G. Meyer in längerer Rede die Verdienste des Toten um die deutsche Kunstwissenschaft würdigte. Für die Akademie der Künste sprach der Präsident Ende; im Namen der akademischen Hochschule für die bildenden Künste widmete Anton von Werner dem Entschlafenen warme Worte der Anerkennung und des Dankes. -r-

VOM KUNSTMARKT

Köln a. Rh. Am 19. und 20. d. Mts. gelangen durch *J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne)* die bedeutenden Gemälde-Sammlungen der Herren A. Jaffé-Hamburg und † W. Bauer-Düsseldorf zur Versteigerung. Dieselben enthalten Werke erster moderner Meister, Gemälde, Pastell- und Gouache-Bilder älterer, vorzugsweise französischer Meister, Miniaturen etc. Darunter befinden sich Werke von A. Achenbach, R. Braith, E. v. Gebhard, C. Hübner, J. Israels, L. Knaus, W. Leibl, M. Liebermann, G. Max, M. Munkacsy, L. Munthe, B. Vautier; — J. L. David, J. H. Fragonard, Mlle. Gérard, J. B. Greuze u. a. Der mit 13 Volltafeln geschmückte Katalog ist für 3 M. von genannter Handlung zu beziehen.

Berlin. Am 20. d. Mts. gelangt in *Rud. Lepke's Kunstauktionshaus* eine wertvolle Sammlung von Ölgemälden alter Meister des 16.–18. Jahrhunderts zur Versteigerung; daran schliesst sich am 21. und 22. März die ehemalig R. Zschille'sche Waffensammlung, romanische Elfenbeinskulpturen, wertvolle französische Gobelins etc. Kataloge sind soeben erschienen und werden von genannter Handlung auf Verlangen gratis versandt.

Leipzig. Am 20. d. Mts. gelangt durch *C. G. Börner,* hier, die Dublettensammlung des Kupferstichkabinetts weiland König Friedrich August II. von Sachsen zur Versteigerung. Dieselbe enthält hauptsächlich niederländische Radierungen, Blätter von Dürer, Chodowiecki und den deutschen Kleinmeistern. Kataloge sind von genannter Handlung zu beziehen.

New York. Beim Verkauf der *Hilton'schen* Gemäldesammlung wurde für *Meissonier's* »L'Aumone«, das s. Zt. durch A. T. Stewart für 24000 Dollars angekauft worden war, 18000 Dollars bezahlt. ∞

Berlin. Bei einer Versteigerung von Ölgemälden älterer Meister in *Lepke's Kunstauktionshaus,* hier, wurden für eine Gebirgslandschaft von *Jakob van Ruisdael* 3075 M., für die »Bauerngesellschaft« von *Adrian van Ostade* 1550 M. und für *David Teniers'* »Alchimist« 900 M. gezahlt. Ein »Christus am Kreuz« von *Fra Giovanni da Fiesole* erzielte 320 M., ein angeblicher *Lukas Cranach,* »Herkules am Spinnrocken«, 160 M. -r-

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Dienstag, den 20. März 1900.

Dubletten des Kgl. Kupferstich-Kabinets

weiland S. M. des Königs Friedrich August II. von Sachsen.

Niederländische Radierungen,
Duerer, Chodowiecki, Kleinmeister.

[1539] Kataloge zu beziehen durch die

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig,
Nürnbergerstrasse 44.

Berliner Kunst-Auktion.

Am 20. März aus bekannt. **Berliner Privatbesitz** etc. **Sehr wertvolle**

Oelgemälde erster Meister

des XVI.—XVIII. Jahrhunderts (Kat. 1218).

Am 21. und 22. März, nach illustr. Kataloge No. 1219: Ehemalig

R. Zschille'sche Waffensammlung. [1541]

Romanische Elfenbeinskulpturen; wertvolle französ. Gobelins etc.

Kataloge gratis von

Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus
Berlin S.-W., Kochstrasse 28/29.

Kunstversteigerung zu Köln.

Die bedeutenden und ausgewählten

Gemälde-Sammlungen

der Herren **Albert Jaffé**, Hamburg, und **Wilhelm Bauer †**, Düsseldorf.

Hervorragende, meist bekannte Werke erster moderner Meister, Gemälde, Pastell- und Gouachebilder älterer, vorzugsweise französischer Meister, Miniaturen etc.

Dabei: A. Achenbach, H. Bachmann, A. Braith, C F. Deiker, R. Epp, O Erdmann, E. von Gebhard, C Gehrts, J. Hamza, C. Hübner, S. Jacobsen, Jozef Israels, C. Jutz, A. u. E. Kampf, L. Knaus, W. Leibl, M. Liebermann, G. Max, C. von Mérode, C. Mücke, M. Munkacsy, L. Munthe, A. Rasmussen, B. Vautier, M. Volkhart, J. Willroider. — J. L David, J. L. Demarne, J. H. Drouais, J. H. Fragonard, Mlle. Gérard, J. B. Greuze. (231 Nummern.)

Versteigerung den 19. u. 20. März 1900.

Illustrierte Kataloge mit 13 Volltafeln à 3 Mk. zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln. [1542]

Verlag von E. A. Seemann
Leipzig und Berlin.

Soeben erschien

Max Klinger * als Bildhauer

von

Georg Treu

(Sonderabdruck aus der Zeitschrift Pan).

Mit 4 Lichtdrucken und zahlreichen Textabbildungen.

Preis gebunden **6 M.**



Verlag von E. A. Seemann
Leipzig & Berlin.

Modern

Der rechte Weg zum künstlerischen Leben

von Dr. **P. J. Rée**

Nürnberg.

4 Bogen. Preis 60 Pfg.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 19. 22. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DARSTELLUNG DES NACKTEN UND DAS SITTLICHKEITSGEFÜHL IN DER KUNST.

Die tiefe Bewegung, welche aus Anlass der sog. Kunst- und Theaterparagraphen der sog. Lex Heinze durch das deutsche Volk gegangen ist, und die ihren Spiegel auch in den lebhaften parlamentarischen Verhandlungen gefunden hat, muss jeden, auf welcher Seite er auch stehen mag, mit Freude darüber erfüllen, wie feste Wurzeln das Bewusstsein von dem Werte der Kunst geschlagen hat. Von beiden einander gegenüberstehenden Parteien sind, wie es in der Leidenschaft des Kampfes zu gehen pflegt, Worte gefallen, welche weit über das Ziel hinausschiessen. Eine Zeitschrift wie die vorliegende wird nur durch den sog. Kunst-, richtiger Schaufensterparagraphen berührt, der wie der Theaterparagraph von dem deutschen Reichstag in dritter Lesung angenommen worden ist. Jener lautet: »Mit Gefängnis bis zu sechs Monaten oder mit Geldstrafe bis zu 600 Mark wird bestraft, wer Schriften, Abbildungen oder Darstellungen, welche, ohne unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzen, 1. zu geschäftlichen Zwecken an öffentlichen Strassen, Plätzen oder an anderen Orten, die dem öffentlichen Verkehr dienen, in Ärgernis erregender Weise ausstellt oder anschlägt; 2. einer Person unter 16 Jahren gegen Entgelt überlässt oder anbietet.

Der genaue Wortsinn dieses Paragraphen trifft nicht Werke der Kunst, sondern schamlose Darstellungen, welche meistens mit Kunst nichts zu thun haben. Er kann unmittelbar zur Beschränkung der Kunst kaum angewendet werden, denn deren Werke pflegen nicht zu geschäftlichen Zwecken an öffentlichen Strassen, Plätzen oder an anderen Orten, die dem öffentlichen Verkehr dienen, ausgestellt werden. Zu solchen Orten gehören Kunstausstellungen nicht. Doch kann die Kunst mittelbar getroffen werden, indem die Ausstellung von Reproduktionen nach Kunstwerken in den Schaufenstern beanstandet wird. Hierin kann bei der geringen Sicherheit des Begriffes »gröbliche Verletzung des Schamgefühls« zu weit gegangen werden, und es ist aufs lebhafteste zu wünschen, dass Polizei und Richter in der Handhabung des Paragraphen nicht zu engherzig sein werden, wenn er, wie anzunehmen, Gesetz wird. Obgleich dieser Paragraph also mit der eigentlichen Kunst nicht allzuviel zu thun hat, so haben die Kämpfe und Debatten darüber doch den Gedanken über das Sittliche in der Kunst und die Frage, wie das letztere zu erhalten und zu heben ist, in den Vordergrund gedrängt; deshalb wollen wir uns hier etwas näher damit beschäftigen.

Wenn es sich um die Frage des Sittlichen in der Kunst handelt, so denkt der Laie immer zuerst an die Darstellung des Nackten. Es ist eine ganz verkehrte Annahme, dass das Nackte an und für sich unanständig sei. So selbstverständlich erscheint einem, der in der Atmosphäre der Kunst lebt, dieser Satz, dass es mich einige Überwindung kostet, ihn überhaupt niederzuschreiben. Und doch kann man es täglich erleben, dass selbst hochgebildeten Menschen diese einfache Wahrheit noch nicht aufgegangen ist. Wie oft kommt es vor, dass bei öffentlichen Vorträgen über Kunst, bei welchen Abbildungen gezeigt werden, die Befürchtung ausgesprochen wird, es könnten zu viele »Nuditäten« dabei sein. Schon die geschmackvolle sprachliche Bildung des Wortes Nudität charakterisiert die ganze Anschauung. Nein, das Nackte an und für sich ist nicht unanständig, und nur Heuchler, Mucker und Philister haben diese Ansicht in die Welt gesetzt. Zu allen Zeiten, in welchen die Menschen naiv und natürlich empfanden, ist sie nicht vorhanden gewesen. Wie harmlos die Antike der nackten menschlichen Gestalt gegenüberstand, das können wir noch heute empfinden, wenn wir durch ein Museum antiker Statuen gehen. Mit Ausnahme von wenigen Werken der Spätantike wirkt ein solches Volk von nackten Figuren selbst auf den modernen Menschen, dem ein unnatürliches Schamgefühl anerzogen wird, vollkommen keusch. Die Nacktheit dieser Gestalten kommt uns kaum zum Bewusstsein, wir nehmen sie ohne den leisesten Nebengedanken als etwas selbstverständliches hin, und wenn unser Auge nicht durch den unsinnigen modernen Gebrauch der Feigenblätter

verbildet wäre, würde uns auch deren Fehlen nicht als etwas besonderes auffallen. Niemand findet etwas dabei, dass Gelehrte in jungen Jahren zu einer Versammlung von jungen Damen vor antiken Statuen sprechen, und sowohl dem Redner als auch den Hörerinnen wird selbst vor Gestalten wie die medicäische und kapitolinische Aphrodite kaum das Gefühl kommen, dass hier etwas anstössiges berührt werde. Wie gross muss der Keuschheitsgehalt der Antike sein, dass sie selbst auf ein prüdes Zeitalter noch so wirken kann!

Der christlich religiöse Eiferer wird sich vielleicht auf eine Diskussion über die Antike gar nicht einlassen wollen. Nun gut, wir können ihm auch aus der christlichen Zeit mit Beispielen dienen, dass das Nackte nicht anstössig gefunden wurde. Niemand wird zu bestreiten vermögen, dass es eine Zeit, welche inniger von religiösem Geiste durchdrungen gewesen wäre als die altchristliche, nicht gegeben habe, und doch gebrauchte die Epoche der Märtyrer für den christlichen Glauben in der Plastik und Malerei die unbekleidete menschliche Gestalt unbefangen da, wo sie hingehört. Nackt werden dargestellt Jonas, wie wie er vom Walfisch verschlungen und ausgespieen wird und unter der Laube liegt, Daniel in der Löwengrube, Amor und Psyche in ihrer christlichen Umdeutung, alle ohne das geringste Feigenblatt, ferner zahlreiche dekorative Figuren, namentlich Tritone und Nereiden zur Hindeutung auf das Wasser als das Element der Taufe. Nur Adam und Eva bedecken entsprechend der alttestamentlichen Erzählung den Schos, Christus am Kreuz wird nur ausnahmsweise mit einem langen Chiton bekleidet dargestellt, sonst ebenso wie die Schächer nur mit Lendenschurz, und auch bei der Taufe durch Johannes erscheint er bis auf einen schmalen Lendenschurz nackt.

Erst das eigentliche Mittelalter mit seiner Abkehr von der Natur hat das unsinnige Dogma von der Sündhaftigkeit des Nackten aufgebracht. Beides findet in der Lehre Christi ebensowenig seine Berechtigung wie die Gründung von Klöstern und die Ehelosigkeit der Priesterschaft. Nicht einmal konsequent war man darin, denn der Religionsstifter am Kreuz und bei der Taufe wurde immer noch nackt bis auf den Lendenschurz dargestellt. Nicht die christliche Religion hat die Abkehr von der Natur hervorgerufen, sondern diese war die Reaktion gegen das in der zersetzten und untergehenden Spätantike wild gewordene Natürliche, und diese hat umgekehrt die Wendung in der Auffassung der christlichen Religion bewirkt. Gewisse Grundsätze der Lehre Christi schienen dieser Anschauung entgegen zu kommen, und die Kirche ergriff die Abkehr von der Natur begierig, weil sie dadurch eine um so sicherere Herrschaft über die Menschheit erlangen konnte.

Sobald mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts die Menschheit voll zu der Natur zurückkehrte, tritt auch die nackte menschliche Gestalt wieder in ihre Rechte. Schon in den Malereien Masaccio's in der Brancaccikapelle zu Florenz erscheinen Adam und Eva nackt zweimal, und auf dem ersten Werk der nordischen Renaissance, dem Genter Altar der Gebrüder van Eyck, stehen Adam und Eva in einer Reihe neben Gottvater, Maria, Johannes und ihrem musizierenden Engelchor, nicht etwa schüchtern, sondern in gleicher Grösse wie jene und mit vollendetem Realismus dargestellt, so dass man den Gestalten anmerkt, sie sind genau nach dem nackten Modell genommen. Als Memling sein berühmtes Danziger Jüngstes Gericht malte, da liess er die Scharen der Seligen, Männlein und Weiblein, in völliger Nacktheit ohne Feigenblätter auferstehen und in das offene Himmelsthor einziehen. Wenn man die für die Päpste gemalten nackten Gestalten der italienischen Kunst im Zeitalter der Hochrenaissance als Beispiel anführen wollte, dann könnte jemand darauf erwidern, dass damals selbst die päpstliche Kurie verweltlicht war, aber den niederländischen Gemälden des 15. Jahrhunderts wird niemand Mangel an kirchlicher Frömmigkeit vorwerfen können, und doch nahm man an der Darstellung des Nackten im Dienste der Religion keinen Anstoss.

Ja selbst heute ist niemand so pervers, in der Nacktheit auf jenen Bildern ein Ärgernis zu finden, und das kommt daher, dass das Nackte dort völlig naiv aufgefasst ist, wie es in der Antike der Fall war. Damit haben wir den springenden Punkt: das Nackte an und für sich ist nicht unanständig oder unsittlich, sondern es kommt darauf an, wie es aufgefasst wird. Ja, es können bekleidete Figuren selbst in ganz harmlosen Handlungen unanständig wirken und nackte nicht. Wenn wir die Decke in der Halle der Villa Farnesina zu Rom von Raphael, welche ganz mit nackten oder fast nackten Figuren bevölkert ist, betrachten, werden wir nicht den leisesten sinnlichen Kitzel verspüren. Wir brauchen aber nur in eine der zahllosen Kirchenkuppeln der Barockzeit empor zu schauen, die den geöffneten Himmel darstellen und wo wir den halb weiblich gebildeten Engeln unter die flatternden Röcke sehen, um jene Empfindung zu haben, welche in der Farnesinahalle nicht aufkommt. Das Zeitalter der sog. Gegenreformation, in welchem nicht ohne Zusammenhang mit jener der Barockstil entstand, hat die Prüderie in die Welt gebracht, die etwas ganz anderes ist als jene immerhin naive mittelalterliche Abkehr von der Natur. Jenes bigotte Zeitalter hat aber auch das Lüsterne in der Kunst entstehen sehen, welches die christliche Welt bisher nicht kannte, und das der Antike nur in ihrer ganz späten und verderbten Zeit eigen war. Es giebt aus dem Mittelalter und der Renaissancezeit derbsinnliche Darstellungen, aber das eigentlich Lüsterne, welches aus der künstlichen und heuchlerischen Unterdrückung der natürlichen Sinnlichkeit entsteht, kommt nicht vor. Die Lüsternheit brach im Barockzeitalter selbst in Darstellungen rein kirchlicher Gegenstände durch, wie die erwähnten Kuppelmalereien zeigen; und zahlreiche gemalte oder gemeisselte religiöse Verzückungen jener Zeit sind weiter nichts als die Darstellung sinnlicher Erregung an hysterischen Frauenzimmern.

Somit wird bewiesen, dass das Sittliche oder Unsittliche in der Kunst nichts damit zu thun hat, ob

die Figuren nackt oder bekleidet sind, ja überhaupt nichts mit dem Gegenstande der Darstellung. Man kann so weit gehen zu behaupten, dass selbst die sogenannten »gewagtesten Situationen« keusch wiedergegeben oder durch die Kunst wenigstens erträglich gemacht werden können. Auf der Hochzeit Alexanders mit der Roxane, dem Gemälde Sodoma's in der Villa Farnesina, wird dargestellt, wie Putti die Braut entkleiden, um dem König ihre nackte Schönheit zu zeigen. Kein Hauch anstössiger Sinnlichkeit stört die Poesie dieser Scene. Es giebt eine Anzahl von Gemälden und plastischen Werken, welche auf eine Arbeit Michelangelo's zurückgehen und Leda mit dem Schwan darstellen. Selbst aus den minderwertigen Nachbildungen lässt sich erkennen, dass das Anstössige dieser Scene gänzlich aufgehoben wurde durch die Wucht der entfesselten Leidenschaft und den herrlichen künstlerischen Zusammenklang bei dem sich ineinander schmiegen des Vogel- und des Menschenleibes. In ähnlicher Weise hebt auf der »Kirchweih« des Rubens im Louvre die urwüchsige Gesundheit, die bei dem wilden Tanze der Bauern und der sich heiss umarmenden Liebespaare zum Ausdruck kommt, das Anstössige auf; aus demselben Grunde erträgt man derartige Scenen auch auf vielen anderen niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts.

Aus alledem erhellt, dass das, was anständig oder unanständig, sittlich oder unsittlich in der Kunst ist, sich nicht in Gesetze fassen lässt. Schon bei bereits historisch gewordenen Werken der Kunst ist die Frage wegen ihrer Subtilität schwierig zu entscheiden, noch weit schwieriger aber gestaltet sie sich gegenüber Werken der modernen Kunst, weil wir diesen viel zu subjektiv gegenüber stehen, um ein durchaus objektives Urteil darüber zu haben. Aus alledem erhellt aber auch, dass das Sittlichkeitsgefühl in der Kunst nur auf der breiten Basis des Sittlichkeitsgefühls im Volke entstehen und wachsen kann. Nicht ein einzelner staatlicher Faktor wie die Polizei oder der Richterstand kann mit dauerndem Erfolg den Sittenwächter für die Kunst abgeben, sondern nur das ganze Volk. Nicht durch Gesetze, sondern allein durch die Hebung der sittlichen Anschauungen und die Verfeinerung des Kunstgefühls im ganzen Volke lässt sich eine wahrhaft sittliche Kunst erzeugen. Nicht das richterliche Urteil, sondern die Zustimmung oder Verwerfung des Volkes muss das Sicherheitsventil dabei abgeben. Das Interesse und das Verständnis für die bildenden Künste hat in den letzten Jahrzehnten in Deutschland einen ungeahnten Aufschwung genommen, aber doch sind wir noch weit davon entfernt, dass das ganze Leben unseres Volkes von Kunst durchsetzt ist. Dieser Zustand muss herbeigeführt werden, wenn jene Selbstregulierung sicher funktionieren soll.

Wenn sich nun auch, wie wir gesehen haben, die Frage nach sittlich oder unsittlich in der Kunst mit der Frage nach der Darstellung des Nackten nicht durchaus berührt, so wird die letztere in dieser Beziehung bei dem Laien doch immer im Vordergrund stehen. Deshalb kommen wir noch einmal darauf zurück. Warum, könnte jemand fragen, wird auf die Darstellung des Nackten überhaupt ein so grosser Wert gelegt, und kann die Kunst nicht ganz gut ohne sie bestehen? Darauf ist zu antworten: Der Mensch ist das edelste Wesen der Schöpfung, und die Darstellung der menschlichen Gestalt ist die höchste Aufgabe der Kunst. Der Mensch, das komplizierteste Gebilde der Natur, stellt bei seiner künstlerischen Wiedergabe auch das schwierigste Problem. Die Mannigfaltigkeit seiner Gliederstellung, die Verschiebung der Muskeln gegeneinander, der Wechsel von Farbe und Beleuchtung, der malerische Reiz der beiden letzteren geben einen solchen Reichtum an zeichnerischen, plastischen und malerischen Motiven, wie sie kein anderer Gegenstand der Kunst darbietet. Nur die Darstellung des menschlichen Körpers ist der wahre Prüfstein für das Können des Künstlers. Bei Darstellung von Tieren, Gegenständen, Landschaften wird ein Zeichenfehler, ja auch ein Fehler in Farbe und Beleuchtung nicht so leicht offenbar wie bei der Abbildung des Menschen. Die Eiferer gegen das Nackte ziehen besonders gegen die moderne Kunst zu Felde, aber gerade diese huldigt der Darstellung des nackten menschlichen Körpers nicht nur nicht zu reichlich, sondern im Gegenteil viel zu wenig. Der moderne Maler weiss sehr wohl, warum er diesem Problem meistens aus dem Wege geht. Sein Streben ist auf die künstlerische Komposition farbiger oder durch Licht und Schatten wirkender Valeurs gerichtet. Er braucht zeichnerische Unbestimmtheit, wenn die gewünschte Wirkung nicht zum Teil zerstört werden soll. Nun lässt sich allerdings auch der Akt in diesem Sinne verwerten, aber doch nur bis zu einer gewissen Grenze, und all zu vieler Akte mit unbestimmten Konturen würde der Beschauer bald überdrüssig werden. Auch die Plastik hat sich, teils beeinflusst durch ihr Streben nach dem Realen, teils nach dem Beispiel der Malerei, von dem Akt immer mehr abgewendet. Bildnisbüsten und Bildnisstatuen beherrschen da das Feld; nur noch in der dekorativen und in der Kleinplastik spielt der Akt eine bedeutende Rolle. Wenn die Kunst aber eine wahre Höhe erreichen will, dann wird sie sich sowohl in Plastik wie Malerei dem menschlichen Körper wieder mehr zuwenden müssen; nur nach Absolvierung dieser Hochschule wird sie zur Vollendung gelangen können.

Wenn durch häufige und wahrhaft künstlerische Darstellung des nackten Menschen sich das Volk von Jugend auf an deren Anblick gewöhnt haben wird, dann wird das Nackte auch für den Laien alles Anstössige verlieren, und er wird darin als in dem höchsten Erzeugnis der Natur wieder etwas Heiliges erblicken, wie in den besten Zeiten der Kunst.

M. G. Z.

BÜCHERSCHAU

Rom. Eine Publikation von Handzeichnungen von ganz eigenartigem Interesse wird demnächst bei Colnaghi Pall Mall in London zu erscheinen beginnen. Der Earl of Pembroke auf Wilton-house hat sich entschlossen, die

Perlen seiner reichen Sammlung, etwa siebzig an der Zahl, herauszugeben und Mr. Arthur Strong mit der Redaktion betraut. Damit ruht das Unternehmen in den besten Händen und schon ist der Text für die einzelnen Blätter fertig gestellt. Das Werk wird in zwölf Lieferungen erscheinen und jede Lieferung wird etwa zwölf Blätter enthalten. Zeichnungen der italienischen Meister des Quattro- und Cinquecento werden den Grundstock der Ausgabe bilden, und man kann von ihnen allen sagen, dass sie so gut wie unbekannt sind. Die erste Lieferung wird vor allem einige Zeichnungen Venezianischer Meister bringen, Veronese und Tizian sind vertreten, der letztere in einer herrlichen Studie für Gottvater, welcher Sonne und Mond erschafft. Sehr merkwürdig ist auch eine getuschte Kohlenzeichnung zu einem der schönsten Gemälde der Venezianischen Schule in der Borghesegalerie, der thronenden Madonna mit dem Stifterpaar, die dort in die Schule der Bonifazio gesetzt wird. Ferner werden Lionardo und Correggio vertreten sein. Der erstere mit einer bis dahin unbekannten Studie für das Reiterdenkmal der Sforza in Mailand, der zweite mit einer in ziemlich grossen Verhältnissen ausgeführten Anbetung der Könige. Aus der zweiten Lieferung sind eine Studie van Dyck's für das Reiterporträt des Grafen Arenberg und eine wunderschöne Pietà des Filippino Lippi hervorzuheben. In der dritten Lieferung wird man eine Perle unter den Zeichnungen Raffaels finden: eine Studie für eins der niemals ausgeführten Teppichgemälde, der ungläubige Thomas. Aus den folgenden Lieferungen wären Zeichnungen des Perugino, des Romanino, des Perino del Vaga zu nennen und u. a. eine höchstinteressante Kopie der Navicella Giottos über dem Eingang der alten Peterskirche. Wenn man bedenkt, dass alle diese Zeichnungen so gut wie unbekannt und einem grösseren Publikum stets unzugänglich gewesen sind, so wird man die Bedeutung der Publikation ohne weiteres würdigen können.

Gleichzeitig plant auch der Duke of Devonshire eine Ausgabe seiner noch nicht veröffentlichten Zeichnungen in einem Bande. Allerdings hat Braun schon einen grossen Teil der besten Blätter aufgenommen, andere wurden von Morelli publiziert, aber es liegen doch etwa 50 Blätter vor, die jetzt zum erstenmal erscheinen werden. Auch diese Zeichnungen gehören vorzugsweise italienischen Meistern an und man findet unter ihnen Studien des Baldovinetti, Ghirlandajo, Mantegna und zahlreicher Venezianischer Meister. Möchten diesem Beispiele bald andere der grossen Herren in England folgen, damit ihre Schätze im Dienste der Kunstforschung nutzbar gemacht werden können. *E. ST.*

Rom. Der diesjährige Katalog Anderson's ist nicht so reichhaltig wie die früheren, da er zwei Monate lang mit seinen Leuten in der Sixtinischen Kapelle gearbeitet hat, wo zunächst die Wandbilder mit etwa 150 Details aufgenommen wurden für Band I und Mappe I des Werkes über die Sixtinische Kapelle. In Rom hat er an Antiken zunächst die Reliefs des Constantinbogens in 21 Blättern aufgenommen, seine Kollektion des Thermenmuseums ist bereichert worden, und endlich wurden die Stuckreliefs der Latinergräber photographiert in etwa 15 Blättern. Aus dem Sculpturenschatz der Römischen Kirchen wurden vor allem die Werke Bernini's aufgenommen, die zum Teil schon in der letzten grossen Publikation über den römischen Bildhauer verwertet worden sind. Viel reicher ist der Schatz an Römischen Fresken und Gemälden, den Anderson jetzt eben herausgiebt. Er hat die Fresken der Schule Pinturicchios in der Apsis von Santa Croce di Gerusalemme photographiert, die Sammlung der Gemälde des Palazzo Corsini ergänzt und vor allem mit Erlaubnis des Fürsten Doria die ganze Galerie Doria Pamphili aufgenommen. Die Raffael, Tizian, Velazquez der herrlichen Sammlung sind nun also endlich Gemeingut geworden, die Perlen in den Privatgemächern des Fürsten dagegen, der Sebastiano del Piombo und der Filippo Lippi, wurden leider noch nicht mit in die Erlaubnis der Publikation einbegriffen. In Florenz hat sich Anderson vor allem mit den grossen Freskencyklen in S. Maria Novella und in Santa Croce beschäftigt. Filippino's Gemälde in der Strozzi-Kapelle und Giotto's Fresken in den Kapellen Peruzzi und Bardi sind vollständig mit zahlreichen Details aufgenommen worden. In Mailand hat er sich fast ganz auf das Museo Poldi-Pezzoli beschränkt, welches bis dahin nur von Montabone in ziemlich mangelhaften Photographien aufgenommen worden war. Er hat hier überdies seine Kollektion des Brera ergänzt und in Pavia einige Gemälde im Dom, den Borgognone in den Belle Arti und die wenig bekannten Bilder der Galerie Malaspina photographiert, unter welchen sich ein Antonello da Messina, ein Giovanni Bellini, ein Carlo Crivelli u. a. m. befinden. Viterbo macht den Beschluss, und hier ist es vor allem die Pietà des Sebastiano del Piombo, auf deren künstlerische Wiedergabe in allen Grössen der unermüdliche römische Photograph den höchsten Fleiss verwandt hat, der mit glänzendem Erfolge belohnt worden ist. *E. ST.*

NEKROLOGE

London. Der Maler *William Stott of Oldham* ist auf hoher See im Alter von 42 Jahren gestorben. Bekannt sind seine im Pariser Salon prämiierten Bilder »Die Badenden« und »Der Fährmann«, sowie die in der Pinakothek zu München befindlichen »Der Badeplatz« und »Grossvaters Werkstatt«. ∞

DENKMÄLER

Madrid. Dem 1828 verstorbenen Maler realistischer Genrebilder, *Goya y Lucientes,* soll in Zaragoza ein Standbild errichtet werden. Im Oktober wird dort eine Ausstellung der Gemälde und Radierungen des Meisters stattfinden. ∞

Berlin. Der Ausschuss zur Errichtung eines *Denkmals für Haydn-Mozart-Beethoven,* dessen Ausführung bekanntlich Rudolf Siemering übertragen worden ist, erlässt einen Aufruf an die Kunstfreunde Berlins, die noch an der nötigen Summe fehlenden 20000 Mark herzugeben. Beiträge nimmt der Schatzmeister des Ausschusses, Geh. Kommerzienrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy, entgegen. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Rom. Am 8. März hat die parlamentarische Kommission, dem Antrag der Regierung entsprechend, beschlossen, die *Galerie Borghese* für 3600000 Lire anzukaufen. Zur Aufbringung der an dieser Summe noch fehlenden 160000 Lire soll ein fünfprozentiger Ausfuhrzoll auf sämtliche ins Ausland gehende ältere Kunstgegenstände erhoben werden. ∞

Berlin. Auf der oberen Galerie des *Königlichen Kunstgewerbe-Museums* ist eine kostbare und erlesene Sammlung von nahezu 150 Uhren ausgestellt, die Herr Baron *von Korff* aus seinem reichen Besitz dem Museum zum Geschenk gemacht hat. — Die Taschenuhren sind bei dieser künstlerisch, kulturgeschichtlich und technisch gleich interessanten Schenkung von wesentlichster Bedeutung, doch sind auch unter den Tischuhren einige von vorzüglichster Ausführung. Unter den Taschenuhren befinden sich solche aus der ältesten Zeit, dem 16. Jahrhundert, von recht beträchtlicher Grösse in runder oder der ovalen Form, die

ihnen den Namen »Nürnberger Eier« eintrug. Die Sammlung zeigt aber auch, wie die Versuche, die umfänglichen Zeitmesser auf ein erträgliches Mass zu bringen, noch im 16. Jahrhundert und besonders im 17. Jahrhundert Erfolg hatten. Aus dieser Zeit stammen Uhren von ansprechender Zierlichkeit, deren Werk zumeist in eine Bergkrystallkapsel eingeschlossen ist. Weiter lässt sich an der Sammlung verfolgen, wie man im 17. Jahrhundert auch begann, die Taschenuhrkapsel mit Schmelzmalerei auszustatten. Auch von den in Berlin thätigen Gebrüdern Knault sind Arbeiten darunter, die zeigen, wie sorgsam man bemüht war, die Uhren zu kleinen Kunstwerken zu gestalten. Die Taschenuhren waren ja noch bis gegen das 19. Jahrhundert nicht ein Gemeingut, es waren mehr Luxusartikel der Besitzenden, dem entspricht die Ausstattung. Wie man im 18. Jahrhundert die Taschenuhren zu schmücken liebte, zeigt die Sammlung in besonderer Reichhaltigkeit und Schönheit. Es finden sich neben Uhren mit getriebenen oder in mehrfarbigem Golde hergestellten Reliefdarstellungen solche, bei denen der einfarbige durchscheinende Schmelz auf guillochiertem Grunde den Eindruck am wesentlichsten bestimmt. Die reiche Auswahl auch von Taschenuhren des 19. Jahrhunderts zeigt, dass die künstlerische Ausbildung zwar mehr und mehr zurücktrat, die technische Ausgestaltung aber zu höchster Vollkommenheit gesteigert wurde. Astronomische Uhren, äusserst flache Uhren, »die kleinste Uhr der Welt«, Uhren mit Krystall- oder Holzwerken reizten die Fähigkeiten der Uhrmacher im verflossenen Jahrhundert insbesondere. Eine Kunst in formaler Hinsicht ist die Uhrmacherei heutzutage leider nicht mehr.

Nürnberg. Die zwölf lebensgrossen *Bildnisse der deutschen Kaiser,* die den Korridor des Rathauses schmücken, sind am 8. März von verbrecherischer Hand total durchschnitten worden. §

Dresden. Graf Kalckreuth hat hier soeben eine *Sonderausstellung* eröffnet. Wenngleich dieser Maler nichts mit Dresden zu thun hat, so ist ein Bericht über ihn diesmal doch von Dresden aus berechtigt, da es sich um eine Veranstaltung handelt, die hier verwirklicht worden ist und hier jedenfalls zuerst zu sehen war, sollte sie auch später in anderen Städten wiederholt werden. Prof. Kalckreuth hat beinahe 50 Ölgemälde, mit einer grösseren Reihe von Handzeichnungen, Steindrucken und Radierungen zu einem Bild seines Schaffens während der letzten zehn Jahre vereinigt. Die Glanzleistungen dieser Zeit fehlen, da sie sich schon im Besitz verschiedener öffentlicher und privater Galerien befinden. Jedoch werden die künstlerischen Wandlungen, die der Meister durchgemacht, genügend klar veranschaulicht. Ganz bestrickend sind die Interieurs aus jüngster Zeit und die Bildnisse seiner Kinder, allen voran das entzückende kleine Mädchen, das schon auf der vorjährigen deutschen Kunstausstellung zu sehen war. Als technische Leistung hält es sich in wunderbarer Weise ebenso von ängstlicher Durchführung wie von aufdringlicher »flotter Mache« frei. Die gelungene Treue gegenüber dem Modell einzuhalten, fiel dem Künstler bei diesem Bildnis, da er die Züge so gut kannte, wohl nicht schwer. Aber das Ganze einer reizvollen, persönlichen Farbenstimmung unterordnen und den lieblichen Zauber der Kindlichkeit völlig wahren ohne den leisesten Anflug von Süsslichkeit und Sentimentalität, konnte er nur vermöge einer seltenen künstlerischen Auffassungsgabe. Das Bildnis ist nur eins unter mehreren ebenbürtigen. *H. W. S.*

Kiel. Im *Thaulow-Museum,* dessen Leitung eine vorvorwärtsstrebende Richtung in kunstgewerblicher Hinsicht verfolgt, sind gegenwärtig mehrere kleine Ausstellungen vereinigt, die auf verschiedenen Gebieten Gutes, handwerklich Gediegenes zeigen, sowohl in der Kunsttischlerei, in der Keramik und in der Mosaik-Arbeit. Besonders ansprechend ist eine Vorführung der Fliesen- und Mosaik-Erzeugnisse von der hiesigen Firma Jaspersen, aus den Werken von Villeroy & Boch, in Metlach. Ein Glasmosaik, aus italienischen Mosaikwürfeln koloristisch zusammengestimmt, stellt einen lehrenden Christus dar, der für eine Kirche in Warschau bestimmt ist. Ein grösseres Blumenstück und Figurales für Wandschmuck und Aussenfassaden sind in lebhaften Farben ausgeführt. Pilaster-Füllungen, zum Teil mit Blumenmotiven, zum Teil mit landschaftlichem Hintergrund, Kacheln für Wasch- und Badeeinrichtungen, einfach oder mehrfarbig gemustert, sind in reicher Auswahl vorhanden. Eine Paneelierung ist auf goldgelbem Grund mit freierfundenem Baumgerank bemalt, in dessen Zweigen sich bunte Vögel tummeln. Auch blaue Delfter Landschaften, Schlösser, Burgen etc. sind in Glasurmalerei ausgeführt (Schloss Windsor, die Wartburg u. a.). Das für Gebrauchszwecke Wertvollste, aber vorläufig noch vom grösseren Kaufpublikum nicht hinreichend verstandene Material bilden die vortrefflichen Thonfliesen, die in reicher Auswahl von Mustern und feinfarbigen Tönungen ausgestellt sind, sowohl für Fussbodenbelag wie für Wandverkleidungen. Die geschmackvollsten Proben sind für die Innendekoration besimmt, darunter einfache schablonierte Kacheln, die wie Tapeten wirken, und die vornehmeren Druckmuster, die entweder mit Steinplatten oder Kupferplatten gedruckt sind. Ein quadratisches Muster in feingrauem Ton, das vier zusammengestellte, stilisierte Fuchsköpfe darstellt, ragt besonders hervor. Durch die vorzügliche Glasurtechnik kommt sowohl die Zeichnung wie die koloristische Feinheit dieser Brandkacheln und Fliesen zu klarer, leuchtender Wirkung. *W. Scholermann.*

Berlin. Im *Kunstgewerbe-Museum* wird am Freitag eine Sonderausstellung aus den Beständen der *Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek* eröffnet, die den ganzen Lichthof mit einer überraschenden Menge seltenen und interessanten Materials füllt. — Freiherr von Lipperheide hat seine kostümwissenschaftlichen Sammlungen von Gemälden, Büchern, Kupferstichen u. a., die er vor 30 Jahren begründet und mit grössester Sachkenntnis und ungewöhnlichen Mitteln ausgebaut hat, durch patriotischen Entschluss in den Besitz des preussischen Staates übergehen lassen. Aus der Bibliothek, die mit über 10 000 Bänden und 30 000 Einzelblättern älterer Zeit kürzlich übergeben und der Verwaltung des Kunstgewerbe-Museums unterstellt worden ist, ist jetzt im Lichthof eine Auswahl von Büchern, Handschriften, Handzeichnungen, Stichen, Holzschnitten und Lithographien vorübergehend vorgeführt, die natürlich nur einen geringen Bruchteil des ganzen Bestandes darstellt, doch sind in diesem bunten Bilde alle Epochen der Kostümgeschichte seit dem Mittelalter vertreten und die Wandlungen der Tracht in mannigfacher Form erkennbar; das Mittelalter und die Renaissance durch wertvolle Druckwerke und Einzelblätter alter Meister, das 17. und 18. Jahrhundert durch Trachtenbücher aller Art, durch Spottschriften, Almanache und kostbare Stichfolgen, vor allem die glänzende Reihe der Pariser Kostüm- und Sittenbilder des Moreau von 1774. Die Moden des 19. Jahrhunderts lassen sich Jahr für Jahr durch die Modekupfer der Zeitschriften verfolgen, von denen die Ausstellung gegen 500 Blatt vorführt. Weitere Gruppen bilden die Kriegstrachten und Uniformen, die Festlichkeiten und die Volkstrachten. Die Ausstellung wird das Interesse weiter Kreise fesseln und von dem unerschöpflichen Material, das durch die Opferwilligkeit des Stifters der Allgemeinheit auf die Dauer gesichert worden ist, wenigstens durch die getroffene Auswahl eine ungefähre Vorstellung geben.

Berlin. Im *Kunstsalon Ribera* sind z. Zt. zahlreiche Porträts des seit kurzem von Weimar nach Berlin gekommenen *Karl Schumacher* zu sehen, die man durchweg als recht gute Leistungen bezeichnen muss. Es liegt kein Vorwurf in der allerdings nicht zu unterdrückenden Bemerkung, dass in diesen Bildnissen der Einfluss Lenbach's unverkennbar ist. Denn welcher jüngere Porträtmaler könnte sich den Wirkungen dieses Grossen ganz entziehen!? Und aus welchem Grunde sollte man das wünschen? Ich halte solche Anlehnung sogar für sehr erfreulich, wenn man, wie hier, zugleich sagen kann, dass ein jungerKünstler trotz solchen Vorbildes noch eigene Art und eigene Kraft in bedeutendem Masse zeigt. Das beste der Bildnisse ist entschieden das des Konsistorialrats Scipio, sowohl was Saftigkeit und Tiefe des Tons, als auch Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung anlangt. Mit dieser Arbeit, wie auch mit dem Porträt der Frau Dr. Dorrien, stellt sich der Maler in die Reihe unserer ersten Porträtisten. Ganz besonders hervorragend sind auch eine als »Studie« zu einem weiblichen Bildnis bezeichnete Arbeit und das Bild der »Frau Baronin von Alten«, während das ganz genrehaft gegebene des Gatten dieser Dame ein wenig Pose zeigt. Schumacher erscheint in seinen Werken aber durchweg als Charakteristiker von hoher Begabung, er besitzt eine ausgezeichnete Technik und zeigt sich nie kleinlich. — Jedenfalls ist die Gesamtausstellung der Arbeiten dieses Künstlers das beste, was der Salon Ribera seit längerer Zeit geboten hat. *Carl Leipold*'s »In den Tropen« ist ein Seestück von bedeutenden malerischen Feinheiten; allerdings muss man dem Künstler viel Vertrauen schenken, um ihm glauben zu können, dass ein Schiff in den Tropen unter Umständen am hellen Tage so geisterhaft und doch so sonnenbestrahlt erscheint. »Ein Stück Schiff« und »Havarierte Schiffe« verlangen aber entschieden allzu viel gütiges Zutrauen; es wäre besser, wenn der Maler diese Arbeiten, von denen er selbst wohl am besten weiss, wie viel sie wert sind, für sich behalten hätte. »Nach Sonnenuntergang« ist dagegen ein recht stimmungsvolles Bild.

Ganz vortrefflich sind die Schwarz-Weiss-Arbeiten von *E. Stille*-Lüdenscheid. Sie zeugen von einer höchst malerischen Begabung und setzen durch ihre kraftvolle Technik und die mit so geringen Mitteln erzielten Wirkungen in Erstaunen. In dieser Hinsicht bleiben die Aquarelle der Frau *Scharfenberg-Wanfried* weit hinter jenen Blättern zurück — sie sind zwar im Ton zuweilen recht erfreulich, wie »Strohhaufen«, »Im Moor«, »Im Sommer« und »Im Frühling«, fallen aber unangenehm auf dadurch, dass sie zum grossen Teil doch allzu sehr verwaschen sind, so dass man das Gefühl hat, es sollten durch dieses einfache, aber wie man sieht, nicht ungefährliche Mittel erhebliche Mängel des Könnens verdeckt werden. Die Karikaturen von *Paul Neuenborn*-München beweisen ein bedeutendes Talent im Zeichnen, im übrigen sind sie ohne inneren Humor, allerlei Scherze, die mit wenig Witz und viel Behagen dargeboten werden. Als überaus mangelhafte, fast kindliche Versuche muss man *Lilli Wachner*'s-Charlottenburg Studien aus dem Zoologischen Garten bezeichnen. Derartige mehr als schülerhafte Sachen auszustellen, bedeutet eine Zumutung, die entschiedene Zurückweisung gebieterisch fordert.

Von hohem Interesse ist wieder die Ausstellung bei *Bruno & Paul Cassirer,* die in dankenswerter Weise eine Reihe von Werken der *Schule von Fontainebleau* zeigt. Da sind zunächst Gemälde von *Camille Corot,* unter denen besonders »Straussbinderin« und »Liegende nackte Frau« hervorragen. Letzteres ist vor allem rühmenswert. — Auch *Claude Monet* ist recht gut vertreten; »Das Landhaus« wirkt zwar etwas unruhig, »Im Garten« aber ist ausgezeichnet durch feine Harmonie der Töne und kräftige Farbe. *Millet* und *Rousseau* treten hier etwas zurück. Von *Daubigny* ist eine sehr stimmungsvolle Arbeit »Am Kanal« ausgestellt. Am meisten fesseln unbedingt *A. Sisley* und *C. Pissarro,* bei denen sich allerdings in ihren neueren Arbeiten ein gewisses Suchen und Tasten bemerkbar macht, die aber doch andererseits in Bezug auf Farbe und Lichtwirkungen vielfach bedeutende Fortschritte gegen früher erkennen lassen. Trocken und beinahe schmutzig erscheint Pissarro's Farbe z. B. in »Pontoise«, leuchtend und luftig dagegen in »Eragny bei Pontoise« und »Charing-Cross-Brücke zu London«. Seine Technik erinnert hier, wie die Sisley's in einzelnen Arbeiten, an die Segantini's, dessen Einfluss sich neuerdings sehr häufig erkennen lässt. Sehr gut ist die »Rue St. Honoré«, etwas langweilig ein übrigens sehr sonniges Bild »Bahnübergang.« Von Sisley hebe ich ausser seinem »Seineufer« noch das farbenfreudige »Winkel im Wald von Sahlon« und »Herbst« hervor.

Keck zupackend, frisch, breit, kraftstrotzend tritt wieder der prächtige Norweger *Anders Zorn* vor uns hin. Voll Leben sind »Auf dem Heuboden« und »Auf der Treppe«, voll tiefer Stimmung »Nach dem Bade« und »Am Waldbach«. Die »Waldnymphe« ist ebenfalls ein Bild von hohem Reiz, erreicht aber nicht ganz ein in mancher Hinsicht, wie in der Stellung des weiblichen Aktes, ähnliches Werk, das der Künstler vor einigen Jahren auf der »Grossen Berliner Kunstausstellung« zeigte.

Durch seine ausserordentlich flotte Art zu malen fällt *Jacob Nussbaum*-Frankfurt a. M. auf. Er bietet eine sehr duftige Landschaft, bedeutender aber — und sogar sehr bedeutend — erscheint er in »Näherin im Garten«, »Winterabend«, »Bauerngarten« und »Bürgergarten«. Es liegt etwas überaus Unmittelbares in diesen Gemälden, auch in dem ausgezeichneten Interieur »Am Klavier«.

Unter den plastischen Darbietungen der Ausstellung verdienen *August Gaul*'s meist schon bekannte Darstellungen aus dem Tierleben ganz besondere Beachtung. Seine »Jungen Löwen«, seine »Bären« und seine »Pelikane« sind nicht nur Hervorbringungen eines Künstlers von grossem Talente, nicht nur Beweise für eine in der That aussergewöhnliche Beobachtungsgabe und feinstes Verständnis — sie sind im wahren und höchsten Sinne Meisterwerke der Kleinplastik.

P. W.

VEREINE

Berlin. Bekanntlich war eine Bewegung im *Verein Berliner Künstler* im Gange, dahinzielend, für je ein Bild jedes Mitgliedes auf den grossen Berliner Kunstausstellungen, die von der Berliner Akademie der Künste und jenem Verein gemeinschaftlich veranstaltet werden, Juryfreiheit zu erwirken. Dieses köstliche Verlangen gründete sich darauf, dass die Mitglieder der Akademie der Künste solche Vergünstigung geniessen. Nach vielem Streit hat nun am 7. d. M. der Kaiser durch eine Kabinettsordre das letzte Wort in dieser Angelegenheit gesprochen, und zwar, wie vorauszusehen war, in durchaus ablehnendem Sinne.

-r-

Kiel. Ein *Verein zur Förderung der Kunstarbeit in Schleswig-Holstein* hat sich vor kurzem unter dem Vorsitz des Herrn Regierungs- und Baurat *Mühlke* (Schleswig) gebildet, unter Mitwirkung hervorragender Kunstfreunde und Fachmänner. Den unmittelbaren Anlass zur Begründung desselben gab die im Winter 1898/99 in Kiel, Neumünster, Schleswig, Husum und Itzehoe veranstaltete Wanderausstellung älterer und neuerer Kunstwebereien, und das Ziel seiner Bestrebungen ist in erster Linie die Hebung dieses Zweiges der kunstgewerblichen Handarbeit unter der länd-

lichen Bevölkerung, und im Zusammenhang damit die Erweiterung des Absatzgebietes in der Provinz selbst. Die überraschenden Erfolge, welche die gleichen Bestrebungen im Anschluss an die alten Webetechniken in Skandinavien aufzuweisen haben, sowie die Scherrebeeker Schule, die der Gobelin-Weberei einen ungeahnten Aufschwung verliehen, mussten anregend auf ähnliche Ziele und zur Prüfung verwandter Zweige der Kunstarbeit in der schleswig-holsteinischen Provinz hinwirken. So entstand der Plan zu den Wanderausstellungen, welche die wohlwollendste Aufmunterung in massgebenden Kreisen und Anklang bei allen Schichten der Bevölkerung fanden. Diese Erfolge führten dann zur Erweiterung der Thätigkeit des Vereins auf andere Zweige des einheimischen Kunstgewerbes. Als sein hauptsächliches Arbeitsfeld betrachtet der Verein, ausser den kunstgewerblichen Ausstellungen innerhalb der Provinz, die beratende Anleitung und Unterstützung tüchtiger Kunstarbeiter und -Arbeiterinnen, die direkte Erteilung oder Vermittlung von Aufträgen zur Ausführung von Kunstarbeiten, die Förderung und Unterstützung schon bestehender und die Begründung neuer Kunstbetriebe, vorkommenden Falles auch die Errichtung von Unterrichtsstätten nach Massgabe der Vereinszwecke. Nach Bedarf sollen die einzelnen zur künstlerischen Arbeit angeregt und zu den Ausstellungen herangezogen oder durch Vermittlung von Bestellungen und Aufträgen gefördert werden. Auf diesem Wege will der Verein auch ein wirklich einheimisches Kunstgewerbe gegen störende auswärtige Einflüsse und Konkurrenz schützen. Ausser der Weberei-Ausstellung veranstaltete der Verein im verflossenen September eine Ausstellung moderner kunstgewerblicher Arbeiten, darunter solche in Schmiedeeisen von *Hummel* (Flensburg) und *Iden* (Kiel), keramische Erzeugnisse aus der Töpferei von *Mutz* in Altona und *Richter* in Schleswig, Gobelins aus Scherrebeek, Knüpfteppiche aus Behrendorf und Kiel und mehrere ältere Stücke aus dem Thaulow-Museum. Zu verschiedenartigen Ausführungen und Nachbestellungen für Wandborten, Fliesen, Friesfüllungen und Beisatztischchen wurden geeignete Arbeitskräfte durch den Verein herangezogen. In Anlass der Neubauten, welche für das Vereinshaus des Kaiserlichen Jachtklubs in Düsternbrook durch Geheimrat Krupp errichtet werden, hat der Verein eine möglichst weitgehende Berücksichtiguug des einheimischen Kunstgewerbes in Vorschlag gebracht, was dazu führte, dass die Vermittlung eines grösseren Auftrages auf schleswig-holsteinische Weberei dem Verein übertragen wurde. Für das laufende Jahr ist eine Ausstellung neuerer Kunstarbeiten in der Provinz in Aussicht genommen, um das bisherige Arbeitsgebiet noch weiter auszudehnen und, im Anschluss daran, einen weiteren Einfluss auf die Bestellung von Arbeiten seitens der Landes-Industrie-Lotterie Schleswig-Holsteins zu gewinnen. Ausserdem ist die Gründung einer zweiten — die Schleswig-Scherrebeek'sche Anstalt ergänzende — Kunstgewerbeschule in Kiel geplant. Es ist gewiss als ein erfreulicher Aufschwung zu bezeichnen, dass solche Vereine jetzt ins Leben treten. Mögen sie möglichst verständnisvolle und dauernde Förderung in weitesten Kreisen finden!

W. Scholermann.

VERMISCHTES

Lübeck. Für den *kunsthistorischen Kongress*, der statutengemäss in diesem Jahre, und zwar auf Beschluss der Amsterdamer Tagung, hier stattfinden soll, sind die Tage 16. bis 20. September in Aussicht genommen. Anmeldungen von Vorträgen, Berichten u. s. w. sind vorerst an den Sekretär der kunsthistorischen Kongresse, Professor Dr. Jos. Neuwirth in Wien IV, Favoritenstr. 60, zu richten.

Hamburg. Auch hier hat wie in Berlin, München und anderwärts, und zwar am 11. März eine von hiesigen Schriftstellern und Künstlern einberufene *Protestversammlung gegen die lex Heinze* stattgefunden. ∞

Berlin. Dem *Verein »Hauspflege«* ist es auch in diesem Jahre gestattet worden, die Besichtigung einer Reihe von Galerieen und Ateliers zu vermitteln gegen ein ihm zugute kommendes Eintrittsgeld. Ausser verschiedenen Privatsammlungen kommen diesmal u. a. die Ateliers von R. Begas, Curt Herrmann, Hans Hermann, Max Koner, Hugo Lederer, Reinh. Lepsius, Max Liebermann, Harro Magnussen, Franz Skarbina, Josef Uphues und Hugo Vogel in Betracht. -r-

Frankfurt. Wie der »Frankfurter Finanzherold« mitteilt, sind zwei neue *Bilder von Thoma,* eigentlich zwei alte, für Frankfurt gewonnen worden, indem der Besitzer des Café Bauer, Herr Abeles, die interessanten Wandgemälde des genannten Meisters wieder sichtbar gemacht hat, von denen er bisher nichts gewusst hatte. Als Herr Bauer, der Gründer des Cafés, vor nun fast zwanzig Jahren seine Räumlichkeiten ausstatten liess, beauftragte er Thoma mit dem Bilderschmuck von Wand und Decke. Die charakteristische Malweise und Auffassung des damals noch wenig gewürdigten Meisters fand jedoch nicht den Beifall des Bestellers und die Thoma'schen Wandbilder verschwanden bald wieder unter der Verhüllung der darüber angebrachten Darstellungen Werners. Thoma revanchierte sich auf seine Weise für diese Kränkung, und seine Rache war lange Jahre in dem Bierhause vom Speyerer Storchenbräu auf der Zeil zu sehen. Der Künstler brachte dort ein kleines Bildchen an, umrahmt von Emblemen aus Schmierseife und Wurzelbürste, das Café Bauer darstellend, wie eine Putzfrau mit Bürste und Seife versucht, die Thomaschen Bilder abzureiben. Bauer, der in einer nichr sehr schmeichelhaften Karikatur dargestellt ist, leitet mit seinen Freunden die Arbeiten. — Die jetzt sichtbar gewordenen Bilder werden in allen kunstverständigen Kreisen das regste Interesse finden; es wäre nur zu wünschen, dass Thoma selbst die Restaurierungsarbeiten beaufsichtigt. §

Nürnberg. Das *Germanische Museum* hat das *Königsstiftungshaus,* an das es mit Hof und Garten angrenzt, zum Preise von 120000 M. erworben. Dadurch wird es ermöglicht, die Kartause mit einem Grundstücke, das früher zu ihr gehörte, wieder zu vereinigen. In dem Königsstiftungshause sollen die Bibliothek, das Archiv und die Kupferstichsammlung des Museums untergebracht werden. -u-

VOM KUNSTMARKT

London. Bei Christie fand eine Versteigerung von Gemälden statt, unter denen eins von Achenbach mit 6000 M., eins von Defregger mit 2100 M., eins von A. Schreyer mit 11200 M., eins von Ziem mit 7200 M., eins von Israels mit 2300 M. und eins von Schönleber mit 5200 M. bezahlt wurden. ∞

Paris. Bei der Versteigerung der Bildersammlung des verstorbenen *Adolphe Tavernier* wurde u. a. für grössere Bilder von Degas 11000—14000 Frcs., für Corots »Schnitter« 6100 Frcs. bezahlt. Werke von Claude Monet und Renoir erzielten im Durchschnitt 6000 Frcs. Den höchsten Preis aber errang »Die Überschwemmung« von A. Sisley. Dieses Bild wurde für 43000 Frcs. von dem Grafen de Camanbo angekauft, während es zu Anfang der neunziger Jahre in Bordeaux für 87 Francs versteigert worden war. —

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 20. 29. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÜBER DIE GRENZE DER RENAISSANCE GEGEN DIE GOTIK

VON G. DEHIO

(Schluss.)

II.

Auch die eifrigsten Reformfreunde im Sinne des erweiterten Renaissancebegriffes empfinden es peinlich, dass durch das Verhalten der nordischen Architektur im 15. und früheren 16. Jahrhundert ein Riss in ihr System gebracht wird. Diesen zu schliessen haben jetzt A. Schmarsow und sein Schüler E. Haenel unternommen. Ihnen dient dazu das ebenso wie der »Realismus und Individualismus« aus der Burckhardt'schen Hinterlassenschaft genommene Zauberwort »Raumstil«. Renaissance ist Raumstil, Spätgotik ist Raumstil, folglich ist Spätgotik Renaissance.

Diese Schlusskette ist offenbar logisch nicht richtig konstruiert. Sie wäre es nur, wenn der erste Satz lautete: jeder Raumstil ergiebt Renaissance. Das hat aber weder Burckhardt noch sonst jemand bis jetzt behauptet. Nach Burckhardt bildet der Raumstil ein allgemeines Prinzip, das sich durch eine ganze Reihe historischer Stile verfolgen lässt, den spätrömischen, den byzantinischen, den italienisch-gotischen, bis es in der Renaissance seine feinste und kräftigste Entfaltung fand. Also: nicht jeder Raumstil ist Renaissance und Renaissance ist nicht Raumstil allein — gerade so wie sie im Bereiche der Bildkünste nicht Realismus allein ist. Wäre die nordische Spätgotik wirklich Raumstil, so würde sie immer nicht mehr sein, als eine partielle Vorstufe zur Renaissance und würde damit in gleiche Linie mit der italienischen Gotik rücken, nicht weiter. Denn noch ist es nicht Brauch, Gebäude wie den Dom von Florenz oder S. Petronio in Bologna nach ihrer stilischen Totalität zur Renaissance zu rechnen, so wenig als die romanischen Gewölbebauten der Lombardei, obgleich sie vermöge ihrer Kreuzrippengewölbe prinzipiell der Gotik sich nähern, gotisch genannt werden.

Nun aber die Hauptsache: ist die nordische Spätgotik wirklich Raumstil im spezifischen Sinne? Um sie als solchen charakterisieren zu dürfen, müssten wir an ihr folgendes nachweisen können: 1. dass das Interesse an der schönen Raumgestaltung über die anderen baukünstlerischen Interessen dominierte; 2. dass es ein bewussteres, helleres war, als auf den früheren Stufen der Gotik; 3. dass es in folgerichtiger Klärung, Befreiung und Steigerung in die Renaissance als ihren Höhepunkt hinüberführte.

Keine einzige dieser Bedingungen trifft in Wirklichkeit zu. Selbst das Schlussglied der postulierten Entwicklung, die deutsche und niederländische Renaissancearchitektur des 16. Jahrhunderts, war alles eher als Raumstil; sie war in keinem Punkte von der primären, d. h. italienischen Renaissance so weit entfernt als in diesem.[1]) Schmarsow lässt somit in der Spätgotik sich etwas vorbereiten, was nie eingetreten ist. Aber auch nach rückwärts verglichen kann ich nicht zugeben, dass die Spätgotik raumkünstlerisch über die Hochgotik hinausgegangen wäre. Es liegt hier eine leicht aufzulösende Täuschung vor. Schmarsow hat als Hebung des Sinnes für Raumschönheit angesehen, was lediglich ein Sinken des Sinnes für organische Schönheit war. Das ist, wie mich dünkt, ohne weiteres klar, wenn man die von Schmarsow, als Hauptvertreter dessen, was ihm deutsche Frührenaissance ist, aufgeführten Denkmäler genannt hört. Eröffnet wird die Reihe durch die Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd (erbaut seit 1351); es folgen die Kirchen S. Georg in Nördlingen, S. Georg in Dinkelsbühl, die Frauenkirche in München, die Martinikirche in Landshut, die Pfarrkirchen zu Schwaz und Hall in Tirol; in Norddeutschland die Wiesenkirche in Soest, die Lambertikirche in Münster u. s. w. Alle diese Bauten gehören, wie man sieht, in eine bestimmte morphologische Klasse, die der Hallenkirche. Die von Schmarsow und Haenel gegebene Analyse ihres »Raumstils der deutschen Frührenaissance« ist nichts anderes als eine Analyse der Hallenkirche überhaupt. Aber bekanntlich ist dieser Typus weder an Deutschland, noch an den gotischen Stil gebunden; er reicht in

1) Übereinstimmend äussert sich G. v. Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland. S. 7.

Frankreich und Oberitalien bis in die Anfänge der Gewölbearchitektur hinauf. Was der Hallenkirche in der Konkurrenz mit der Basilika am meisten das Wort redete, war die Vereinfachung der Konstruktion, die bequemere Widerlagerung der Gewölbe. Dies ist auch durchaus die einleuchtendste Erklärung für ihre grosse Beliebtheit in der deutschen Spätgotik. Sparsame und einfache Konstruktion ist ja ein Hauptziel dieser vom bürgerlichen Mittelstande regierten Kunst; auch die der Hallenkirche eigene Klarheit und Übersichtlichkeitt der Raumbildung war gewiss nach ihrem Sinn. Ist damit aber auch schon ein Raumstil in der zu verlangenden Bedeutung begründet? Den Masstab dafür können nur die vorangehenden Stilstufen geben. Hier muss ich nun rund heraus sagen: wieso sich die Kreuzkirche in Gmünd und was ihr folgt »der gotischen Raumbildung entfremdet« habe; wodurch sie »eine Urkunde neuen Wollens« geworden sei, wie man überhaupt den Unterschied zwischen spätgotischen und hochgotischen Hallenkirchen allem voran in die Raumbehandlung legen kann — das liegt ausserhalb meines Verständnisses. Die Veränderungen, die mit der Hallenkirche vor sich gehen, liegen in der Form der Stützen, der umschliessenden Mauern, der Gewölbe, nicht im Raum als solchem. Gerade unter den frühesten gotischen Hallenkirchen sind einige, wie der Dom von Minden in Deutschland, die Kathedrale von Poitiers in Frankreich, die in freier Raumschönheit später nie wieder erreicht worden sind. Es fehlt der Spätgotik überhaupt an einem bestimmt charakterisierten Raumideal. Wir finden nebeneinander langgestreckte Anlagen mit schmaloblongen Jochen, wie die Kreuzkirche in Gmünd, und quadratische Anlagen mit ebenfalls quadratischer Teilung, wie die Frauenkirche in Nürnberg[1]), übermässig steile Querschnittprofile, wie in S. Martin zu Landshut, und breitgequetschte, wie in der Stiftskirche zu Stuttgart, und andere Zeugnisse eines schwankenden Raumgefühles mehr. Sodann die von Haenel gerühmte Einheitlichkeit des Grundrisses, d. i. Mangel eines Querschiffes und einfache Gestaltung des Chors, hätte doch nur etwas zu bedeuten, wenn sie etwas neues wäre; allein sie war in Süddeutschland von jeher zu Haus und in Norddeutschland wenigstens an den Hallenkirchen die Regel. Den Gipfel der Einfachheit in der Grundrissdisposition hatte aber schon lange vorher die Kathedrale von Poitiers erreicht. Hätten Schmarsow und Haenel, wie sich ziemte, diese historischen Masstäbe in die Hand genommen, dann wären sie vor dem Irrtum bewahrt geblieben, von der Gmündner Kreuzkirche den Eintritt einer neuen Aera, den Eintritt der Frührenaissance, zu datieren. Aber auch ohne Vergleichungen, allein aus den ihnen vorliegenden Denkmälern, hätten sie merken müssen, dass der Sinn für einheitliche Raumgestaltung in der Spätgotik geradezu im Rückgang war. Ich nenne zum Beweis zwei häufig vorkommende Eigentümlichkeiten. Nach der einen wird die Decke, die nach Massgabe der Raumidee in gleicher Höhenlage bleiben müsste, beim Eintritt in den Chor geknickt, d. h. in willkürlicher Weise bald höher, bald tiefer gelegt, als im Schiff (Beispiel die Kreuzkirche in Gmünd), nach der anderen erhält das Mittelschiff eine Überhöhung im Sinne des Querschnittes, woraus eine schlaffe Zwitterbildung zwischen Hallen- und Basilikenanlage entsteht (Beispiel: die Frauenkirche in Ingolstadt); ferner die Verbindung eines basilikalen Langhauses mit einem hallenmässigen Chor (Beispiele: S. Sebald und S. Lorenz in Nürnberg); es können damit anziehende malerische Wirkungen erzielt werden, aber es ist ein Hohn auf die einfachsten Prinzipien der Raumkunst. Dasselbe gilt von Ulrichs von Ensingen Plan für das Ulmer Münster; ursprünglich als Hallenkirche gedacht, wurde es zur Basilika umgebaut, aber so, dass die Seitenschiffe sich bis zur gleichen Breite mit dem Mittelschiff erweiterten, in völliger Verkennung des der Basilika eigentümlichen räumlichen Rhythmus. (Die Teilung der Seitenschiffe, so dass die Gesamtzahl fünf erreicht wurde, erst später.) Wohin man auch blicken mag, von einem einheitlichen Willen der spätgotischen Epoche, die Raumschönheit in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Intention zu stellen, kann gar nicht die Rede sein.

Die Ablehnung der Schmarsow'schen Renaissancetheorie möchte ich indessen nicht so verstanden wissen, als wollte ich das Dasein eines engeren geistigen Bandes zwischen Spätgotik und Renaissance leugnen. Keineswegs! Auch ich glaube zu erkennen, dass in der Spätgotik etwas Neues eintrat, das in der Renaissance des Nordens weiterlebte. Aber ich suche es in etwas anderem als dem Raumstile. Was die nordische Renaissance ebenso vom Raumstile der Brunellesco und Bramante wie vom gotisch-organischen Stil unterscheidet und ihr eigenstes Lebensprinzip ausmacht, ist die Orientierung der Architektur nach der Seite des Malerischen. Von diesem Punkte aus betrachtet ist in der That die Spätgotik der Renaissance — ich meine immer die nordische — verwandter, als der Hochgotik. Hierin zeigt auch sie sich von einem Verjüngungsdrange erfasst gleich ihren Schwesterkünsten; hierin liegt ihre den Verfall des Organischen positiv ergänzende Leistung; hierin allein ihr Rechtsanspruch, etwas anderes und besseres zu sein, als blos Entartung. Für den genetischen Zusammenhang ist es wichtig zu bemerken, dass die letzte Metarmorphose der Gotik nicht wie alle früheren Phasen derselben in Frankreich sondern in der Heimat der Sluter und van Eyck ihren Ursprung hat, eine Bekräftigung mehr der zentralen Bedeutung dieser Gegenden für die Anfänge der modernen Kunst. Dieser neuen malerischen Auffassung ist die Stilform als solche gleichgültig; sie verlangt nur frei mit ihr schalten zu dürfen, ohne Rücksicht auf das Struktive; sie that das schon sehr ungebunden in der Spätgotik,

1) Haenel, S. 30, hält diese Kirche für die »Geburtsstätte« des Typus; man soll doch solche Behauptungen nicht dem Druckpapier anvertrauen, ohne sie wenigstens durch die nächstliegenden Handbücher kontrolliert zu haben; bei Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst, hätte Haenel auf einer einzigen Tafel (169) ein halbes Dutzend noch romanischer Hallenkirchen vom quadratischen Typus finden können. Auch gotische, die älter sind als das Nürnberger Beispiel, wären leicht nachzuweisen gewesen.

noch bequemer aber und in den Motiven fruchtbarer war ihr das Renaissancedetail. Ein tiefer greifender Wandel wurde mit diesem Übergang nicht vollzogen, wodurch auch die längere Zeit an der Tagesordnung bleibende, scheinbar prinziplose Mischung gotischer und renaissancemässiger Einzelformen ihre Rechtfertigung empfängt. Das eigentliche Wirkungsfeld dieser Kunstrichtung ist nicht die Architektur selbst, sondern deren dekoratives Beiwerk, sind die Lettner, Chorschranken und Chorstühle, die Altäre, Sakramentshäuschen, Kanzeln, Grabmäler u. s. w. Mit ihnen muss man sich die spätgotischen Kirchen gefüllt denken, um deren Behandlung zu verstehen. Z. B. die Rückkehr zu grösseren geschlossenen Mauerflächen. Sie hat nicht etwa der Klärung des Raumeindrucks zu dienen, ihr Zweck ist vielmehr, einen ruhigen Hintergrund zu gewinnen für die bunte Welt der oben genannten Ausstattungsstücke und in der Aussenansicht des Gebäudes für die auf einzelne Punkte in frei malerischer Wahl gesammelte Dekorationspracht. Einen eigenen Namen haben wir für diesen bald in gotischem bald in renaissancemässigem Gewande auftretenden, in Wahrheit von der echten Gotik ebenso weit wie von der echten Renaissance entfernten seinen Schwerpunkt in der allgemeinen malerischen Erscheinung suchenden, also im Grunde stillosen Stil, noch nicht. Und ebenso schwierig ist es, beim Mangel augenfälliger Kriterien, seine zeitlichen Grenzen zu bestimmen. Wegen seines Zusammengehens mit jener Richtung der Malerei und Bildhauerei, für das ich die Benennung »neugermanisch« in Vorschlag gebracht hatte, könnte diese auch für ihn in Betracht kommen. Keineswegs aber möchte ich auf eine solche Umtaufung dringen. Für den praktischen Gebrauch wird die Scheidung in Spätgotik und in »deutsche, französische u. s. w. Renaissance« wohl immer nützlich bleiben.

III.

Auf die von Schmarsow und Haenel vertretene Renaissancetheorie fällt ein eigentümliches Licht durch die dritte der zu besprechenden Schriften, von Moriz-Eichborn[1]). Diese zeigt, dass man mit derselben Methode auch zu ganz anderen Resultaten kommen kann. Auch Moriz-Eichborn unterscheidet zwischen Renaissance und »Renaissance« (S. 212 und passim). Mit Gänsefüsschen geschrieben bedeutet ihm das Wort den herkömmlichen (auch ihm unentbehrlichen!) Begriff, ohne Gänsefüsschen einen erweiterten neuen. Die Grenzen der Eichborn'schen Renaissance sind von denen der Schmarsow'schen sehr verschieden. Schmarsow rechnet von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis zum Ende des 18., Eichborn von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 16. (S. 214 und 410). Gleichwohl ist das Prinzip der beiden Einteilungen dasselbe, nämlich der »Individualismus«. Eichborn meint jedoch, es sei kein Grund, wie die Freunde der »nordischen Renaissance« es bisher gethan haben, beim 14. Jahrhundert Halt zu machen; man müsse die Spuren des Individualismus weiter zurück verfolgen; dann zeigte sich der wahre Ursprung der Renaissance in den Skulpturen des Westportals von Chartres (bald nach 1150); die Bildwerke des 13. Jahrhunderts in Strassburg, Freiburg, Naumburg seien schon erste Höhepunkte, Masaccio und die van Eycks nur leichte Einschnitte im ununterbrochenen Fluss der »neuchristlichen Kunst« alias Renaissance.

Man könnte vielleicht geneigt sein, mit einem Scherz über den jungen Revolutionär zur Tagesordnung überzugehen. Aber man thäte ihm damit Unrecht. Eichborn entwickelt reiche Kenntnisse, bewegt sich in klaren und folgerichtigen Gedankengängen; was ihm jedoch gänzlich fehlt, ist der gesunde Sinn für das historisch Wirkliche; er ersetzt es durch eine willkürliche Auswahl von Abstraktionen. Wenn man weiterhin so verfährt wie er — und wie im Prinzip nicht anders, nur etwas vorsichtiger, alle Verteidiger der »nordischen Renaissance« verfahren sind — d. h. wenn man aus der konkreten Erscheinung eines historischen Stils eine einzelne Eigenschaft als die angeblich allein wesentliche heraushebt und dann jedes ältere Auftreten dieser Eigenschaft für ein Lebenszeichen des betreffenden Stils erklärt: dann giebt es keinen Halt und keine Grenze mehr. Man könnte nach dieser Methode z. B. die Anfänge des gotischen Stils leicht bis zum Jahre 1000, wenn man Lust hat aber auch bis zu den Römern (verhehlte Diagonalgurten) hinaufrücken u. s. w.

Nur mit aufrichtigem Bedauern kann ich die Verwirrung ansehen, die der Begriff der Entwicklung in dem Kopf des von ehrlichem wissenschaftlichen Streben erfüllten Verfassers angerichtet hat. Sicher steckt das Huhn schon im Ei, wie das Ei in der Zelle; aber was für eine wissenschaftliche Terminologie wäre das, die für Huhn, Ei und Zelle nur einen Namen zulassen wollte? Oder ein Gleichnis aus dem historischen Gebiet. Durch das ganze Mittelalter, in zunehmender Menge in den letzten Jahrhunderten desselben, gehen Äusserungen der Opposition gegen die herrschende Kirche, analog den gelegentlichen Äusserungen des Individualismus gegen den Konventionalismus in der Kunst; sollen wir deshalb leugnen, dass mit der Reformation des 16. Jahrhunderts ein neuer Abschnitt beginnt? Was die Reformation für die Kirchengeschichte ist, das ist die Renaissance für die Kunstgeschichte. Die eine wie die andere ist vorbereitet gewesen, aber Vorbereitung ist nicht Erfüllung, Spur nicht Ziel. Wie die Welt- und Kirchenhistoriker dem Zeitalter der Reformation eine bestimmte Umgrenzung geben, so sollen wir Kunsthistoriker es auch mit der Stilperiode der Renaissance halten. Jede versuchte Erweiterung führt ins Grenzenlose.

[1]) In der Anzeige des Verlegers führt sie den, später unterdrückten, Nebentitel: Eine Untersuchung über die Anfänge der Renaissance im Norden. Derselbe wäre durch den 95 Seiten umfassenden dritten Teil »Gotik und Renaissance« ganz gerechtfertigt gewesen.

NEKROLOGE

Weimar. Am 11. Januar starb hier ein Künstler, der sich durch seine Arbeiten einen geachteten Namen erworben hatte und trotz seinem hohen Alter — er ist nahezu 82

Jahre alt geworden — sein künstlerisches Schaffen bis zum Lebensende fortsetzte: Der Porträtmaler und Gemälderestaurator *William Kemlein.* Als Sohn des Stadtkantors Michael Kemlein in Jena am 31. März 1818 geboren, erlebte er eine entbehrungsreiche Kindheit. Die Neigung zum Zeichnen erwachte in ihm früh. Zuerst lernte er in Dresden bei dem Maler *Arnold,* einem Schüler des Porträtmalers *Anton Graff.* Nach einem kurzen Aufenthalt in Jena, um zu porträtieren, siedelte er, 22 Jahre alt, nach Weimar über, um bei *Friedrich Preller* zu lernen. Sein ganzes Leben hindurch bewahrte er diesem, als seinem Lehrer und väterlichen Freunde, die grösste Verehrung. Mit ihm zog er nach Holland und studierte namentlich die Werke *Rubens'* und *van Deyk's,* deren warme Farbengebung er sich in vorzüglichem Masse aneignete. Nachdem er sich, von Holland zurückgekehrt, längere Zeit in Dresden aufgehalten hatte, ging er auf die Aufforderung eines englischen Kunstmäcens nach London und malte eine Reihe vornehmer Persönlichkeiten. Seine Porträts fanden wegen ihrer Ähnlichkeit, ihrer seelischen Auffassung, ihres Farbenschmelzes allgemeine Anerkennung. Fünfviertel Jahre hielt er sich in England auf und studierte auch in der Gemäldegalerie des Britischen Museums. Nach einem kürzeren Aufenthalte in Paris liess er sich wieder in Dresden nieder und porträtierte fleissig. Auch liess er er sich von dem damaligen Galerieinspektor und Historienmaler *Joh. August Renner* in die Kunst, alte Gemälde zu restaurieren, einweihen. Renner, 1783 in Dresden geboren, hatte sich diese Kunst von dem italienischen Maler *Pietro Palmaroli* (1775 in Rom geboren und hier 1828 gestorben) angeeignet. Dieser hatte sich schon seit 1808 durch eine Reihe der gelungensten Restaurationen alter Gemälde in Rom einen Namen gemacht und war deshalb im Jahre 1826 nach Dresden berufen worden, um auch hier seine Kunst auszuüben, namentlich an der Madonna di Sisto. Kemlein lebte nun längere Zeit in Dresden als Porträtmaler; er fand in seinem Berufe Befriedigung und reichlichen Unterhalt. Jedoch versiegte diese Quelle im Anfang der sechziger Jahre, als infolge des Aufschwunges der Photographie der Geschmack, sich porträtieren zu lassen, abnahm. Auch Kemlein wandte sich dieser Kunst zu und betrieb sie, obgleich mit Widerstreben, einige Jahre, bis sich ihm ein seiner künstlerischen Befähigung geeigneteres Feld eröffnete. Unterdessen hatte nämlich S. K. H. der Grossherzog *Karl Alexander* für die bisher zerstreuten Sammlungen das Museum erbaut. Da sich die Notwendigkeit herausstellte, viele Gemälde zu restaurieren, berief er im Jahre 1865 auf Rat des damaligen Vorstandes der Kunstsammlungen, *Schuchardt,* und *Friedrich Preller's* als Gemälderestaurator W. Kemlein; er wies ihm dieselbe Künstlerwerkstätte im Jägerhaus an, wo einst Kemlein bei Preller gelernt hatte. Nebenbei wirkte er auch in den ersten zehn Jahren als Lehrer an der von *Karl August* und *Goethe* gegründeten freien Zeichenschule. Kemlein restaurierte eine grosse Zahl alter Gemälde aus den hiesigen Sammlungen, wozu ihn seine angeborene Geschicklichkeit, seine Kenntnis der Malweise der alten Meister, sein Hineinleben in das ursprüngliche Bildwerk besonders befähigten. Wie schonend er dabei verfuhr, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Wer, um nur ein Beispiel anzuführen, das Bild eines englischen Kanzlers von *Hans Holbein* dem Jüngeren in so verwahrlostem Zustande gesehen hatte, dass es nicht wiederherstellungsfähig schien, konnte es nachher wieder wie neu erstanden bewundern. Kemleins Ruf als glücklichen Restaurators verbreitete sich so, dass ihm von vielen öffentlichen und privaten Sammlungen Gemälde aller Art zur Restaurierung übersandt wurden; oder dass er an Ort und Stelle berufen wurde, um solche Arbeiten auszuführen. Eine besondere Erwähnung verdient die Restaurierung einer Nachbildung der Madonna di Loreto von *Raphael,* bekannt unter dem Namen »Madonna mit dem Schleier« im Besitz des Arztes Dr. Axel Lamm zu Stockholm. Nicht minder erwarb sich Kemlein ein grosses Verdienst durch Restauration der »Spinnerin«, eines Werkes des holländischen Meisters *Dow* aus dem Besitz des Herzogs August von Gotha-Altenburg, das 1879 bei einem Brande durch den Rauch beschädigt worden war. Ferner machte sich Kemlein durch Restauration einer Anzahl Cranach'scher Gemälde aus der Gothaer Sammlung bekannt. Er hatte sich so mit den Bildern dieses Meisters vertraut gemacht, dass er als Autorität in Beurteilung derselben galt. Als eine hervorragende Leistung muss auch die Restauration des Altarbildes in der Klosterkirche zu Gotha erwähnt werden, über welche Arbeit die Gothaische Zeitung vom 19. Juni 1879 ausführlich berichtet. Ebenso erneuerte Kemlein mit ausserordentlicher Geschicklichkeit die Bilder der altehrwürdigen Äbte aus der Cistercienserabtei Heinrichau bei Münsterberg in Schlesien, die in den Besitz der verewigten Frau Grossherzogin *Sophie* übergegangen war. So arbeitete Kemlein über ein volles Menschenalter als Meister seines Fachs in ungeschwächter geistiger und körperlicher Frische. Als ihn zuletzt ein Augenleiden befiel, führte er eine seiner Töchter in sein Restaurationsverfahren ein, und wurde von ihr bei seinen Arbeiten geschickt und erfolgreich unterstützt. Seine Einfachheit und Bescheidenheit machten ihn allen Freunden und Bekannten lieb und wert. Am Morgen des 11. Januar entschlief er sanft ohne Kampf, nachdem er noch am Tage vorher wohl und munter ausgegangen war. Sein Name wird in Ehren bleiben. *Prof. Dr. H. Meurer.*

Wien. Hier starb am 14. März im Alter von 71 Jahren der Landschaftsmaler *Gottfried Seelos.* Er gehörte der älteren Wiener Schule an und wählte zu Vorwürfen mit Vorliebe Motive aus Tirol und von der Küste Dalmatiens. Eine grössere Zahl seiner Landschaften ist in einem Saal des Erdgeschosses des naturhistorischen Hofmuseums vereinigt. ***

WETTBEWERBE

Berlin. Bei der am 13. März stattgehabten Verteilung der sogenannten *Schinkelpreise* erhielt den I. Preis (1700 M. Reisestipendium und Schinkelmedaille) für Hochbau der Regierungsbauführer *Hans Vorbeck* für seinen mit dem Kennwort »Arktur« bezeichneten Entwurf. — Für 1901 wurde auf dem Gebiet der Architektur zum Wettbewerb bestimmt: Entwurf zu einem Prinzlichen Palais in Berlin. Als Bauplatz sind anzunehmen die Grundstücke des Palais des Prinzen Georg und das königliche Hausministerium, Wilhelmstrasse 72/73. -r-

Hamburg. Das Preisausschreiben zur Gewinnung von Entwürfen für *Deckengemälde im Deutschen Schauspielhause,* hier, das am 15. September a. c. unter der Direktion von Berger's eröffnet werden soll, hat folgendes Ergebnis gehabt: Der I. Preis, die Ausführung, wurde unter 45 Bewerbern Professor *Karl Marr*-München zugesprochen. Ausserdem erhielten Preise Joh. Leonhard-München, Georg Drah-Wien und Hugo Löffler-Wien. Zum Ankauf empfohlen wurden die Entwürfe von K. Rodeck-Hamburg, Fritz Rentsch-Dresden und Adolf Closs-Stuttgart. ∞

Stuttgart. Der Verein für dekorative Kunst und Kunstgewerbe hierselbst erlässt ein *Preisausschreiben* zur Gewinnung eines Entwurfes (ein- oder zweifarbig) für den Umschlag der Vereinszeitschrift (Vorder- und Rückseite) mit der Aufschrift »Verein für dekorative Kunst und Kunstgewerbe, Stuttgart, Mitteilungen, Jahrgang, Heft«. Das

Format der Zeitschrift ist 21×29 cm hochstehend. I. Preis 300 M., II. Preis 200 M., III. Preis 100 M. Die Entwürfe, die noch nirgends veröffentlicht sein dürfen, sind, wohl verpackt, nicht gerollt, portofrei bis zum 15. Mai 1900 einzusenden an den obengenannten Verein. Dem Preisgericht gehören u. a. an: Carlos Grethe, Gustav Halmhuber, Robert Haug und Graf von Kalckreuth. Alles Nähere ist ebenfalls durch den genannten Verein zu erfahren. §.

Berlin. Die *akademischen Preise* der Königl. Akademie der Künste sind, wie die »Voss. Zeitung« mitteilt, diesmal folgendermassen verteilt worden: Der grosse Staatspreis für Bildhauer (3300 M.) war von fünf Künstlern umworben; verliehen wurde er dem Bildhauer *August Kraus*, dem bekannten Mitarbeiter von Reinhold Begas bei den Nationaldenkmälern für Kaiser Wilhelm und für Bismarck. Herr Kraus hatte zur Konkurrenz auch seine Figur von Heinrich dem Kinde eingesandt, die am 12. März in der Siegesallee enthüllt wurde. Der Staatspreis für Architekten (3300 M.) wurde bei vier Bewerbern dem Architekten *Max Fritsche* aus Guben, z. Z. in Heidelberg, zuerkannt. Den Preis aus der Dr. Paul Schultze-Stiftung (3000 M.) errang unter drei Bewerbern der Berliner Akademiker Bildhauer *Hermann Möller* aus Langenwiese. Auch der erste Michael Beer-Preis (2250 M.), für Maler jüdischer Konfession, fand drei Bewerber; als Sieger ging der Maler *Jehuda Epstein* aus, Wien hervor, der schon 1894/95 den ersten Preis erhalten hatte. Der zweite Michael Beer-Preis (2250 M.), für Bildhauer ohne Unterschied der Konfession, war von zwei Bewerbern umstritten; er kam indes nicht zur Verleihung, weil die Arbeiten nicht für ausreichend befunden wurden, und soll im Mai noch einmal ausgeschrieben werden. Endlich ist noch der für Landschaftsmaler bestimmte Preis aus der Blechenstiftung zu erwähnen (600 M.), der zum erstenmal verliehen wurde. Es fanden sich sieben Bewerber, unter denen der Berliner Akademiker Maler *Wendel* den Preis davontrug. -r-

DENKMÄLER

Breslau. Die Ausführung des auf dem Kaiser Wilhelmsplatz, hier, zu errichtenden *Denkmals für Kaiser Friedrich*, dessen Kosten 150000 Mark betragen werden, ist dem Bildhauer *Brütt* in Berlin übertragen worden. Ausser ihm hatten noch fünf Künstler an dem Wettbewerb teilgenommen. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Im Künstlerhause wurde am 17. März durch den Kaiser die 27. *Jahresausstellung* der Wiener Künstlergenossenschaft feierlich eröffnet. ***

Wien. In der z. Zt. in der Galerie Miethke stattfindenden *Uhde-Ausstellung* hat der Kaiser ein kleineres, erst vor kurzem vollendetes Bild des Meisters, »Weib, warum weinest Du?«, für die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums angekauft. ***

Dresden. Hier ist am 10. März in den Räumen des Viktoriahauses eine grosse Ausstellung von Werken hervorragender Belgischer Künstler eröffnet worden. ∞

Dresden. Zum Vorsitzenden des Ausschusses für die hiesige »*Internationale Kunstausstellung 1901*« wurde wiederum *Gotthard Kuehl*, zu seinem Stellvertreter *Hermann Prell* und zum I. Schriftführer Prof. *Kiessling* gewählt. Die Ausstellung wird vom 20. April bis zum 15. Okt. dauern. ∞

Berlin. Bei *Keller & Reiner* sind augenblicklich eine Anzahl von Gemälden zu sehen, nach denen die Internationale Ansichtskarten-Gesellschaft ihre sogenannten »Meister-Postkarten« hergestellt hat. Von hervorragendem Interesse sind unter ihnen die Arbeiten Menzel's, der eine Scene aus einem Café Chantant gemalt hat, Scarbina's, Liebermann's, Passini's und Hermann Eschke's. -r-

Berlin. In der vorläufigen Ausstellung von Werken der hiesigen *Königlichen Porzellanmanufaktur*, die für die Weltausstellung zu Paris bestimmt sind, ragt ein Werk vom Professor Hundrieser durch die Kraft und Schönheit der Komposition und Ausführung ebenso sehr hervor, wie durch seine bei Porzellanarbeiten unerhörte Grösse. Es ist eine Frucht- oder Blumenschale, die von zwei männlichen und einer weiblichen Gestalt von je $3^1/_2$ m Höhe getragen wird. -r-

Berlin. Die *Königliche Akademie der Künste*, Abteilung für die bildenden Künste, hat in die Jury und Anordnungskommission der diesjährigen »Grossen Berliner Kunstausstellung« die Maler Konrad Kiesel, Max Koner und Carl Saltzmann, die Bildhauer Herter und Lessing und den Kupferstecher Jacoby gewählt. Als Stellvertreter werden fungieren die Maler Flickel und Herrmann, der Bildhauer Manzel und der Architekt Bruno Schmitz. -r-

München. Auf der Weltausstellung zu Paris werden von hiesigen Künstlern u. a. vertreten sein: v. Lenbach, v. Kaulbach, v. Defregger, Gysis, v. Keller, Freiherr v. Habermann, Kunz, Holmberg, Gabriel Max, v. Diez, Zimmermann, Erdtelt, Hofner, Papperitz, Stuck, v. Uhde, Zügel, Ludw. Herterich, Samberger, Exter, L. Willroider, Wenglein, v. Heyden, v. Bartels, Becker, Hoch, Seiler, Petersen, Simm, Schleich, Schramm-Zittau, Jank, Leibl, Slevogt, Rich. Kaiser, Ad. Hildebrand, Flossmann, Hugo Kaufmann, Doris Raab, Rohr, Heinr. Wolff, Dieffenbacher, Strobl, Greiner, Georgi, Eichler, Julius Diez. — Der *Hauptvorstand der »Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft«* zu Berlin teilt mit, dass er vom Deutschen Reichskommissar aus Paris ein Telegramm folgenden Inhalts erhalten hat: »Emanuel Seidl's Arbeit ist so weit als möglich vorgeschritten. Die französischen Arbeiten sind aber weit zurück, und da die Treppen noch fehlen, können die Bilder nicht in die Säle gebracht werden. Ersuche daher, die Absendung der Bilder vorläufig zu unterlassen. §

Berlin. Eine Gruppe von achtzehn hier bisher fast unbekannten ungarischen Malern hat bei *Keller & Reiner* eine grössere Ausstellung veranstaltet. Ausserordentliches bietet sie gerade nicht, vor allem sind die wenigen Porträts, mit Ausnahme von Karl Kernstocks recht gutem Herrenbildnis, ziemlich minderwertig. Aber die Landschaftsbilder ragen teilweise über den Durchschnitt empor, wenn auch im allgemeinen eine gewisse Schablone nicht zu verkennen ist. *Franz von Olgyay* zeigt ein recht stimmungsvolles Bild »Nach dem Gewitter«, das allerdings etwas schwer in der Farbe erscheint, immerhin aber, ebenso wie sein »Abend« und seine grosse Landschaft aus Csallóköz« zu den besseren Darbietungen der Ausstellung gerechnet werden muss. Allerdings hat der Maler bei der letztgenannten Arbeit, die übrigens Kompositionstalent beweist, ein wenig zu stark mit krassen Farbentönen gewirtschaftet; es wirkt dadurch etwas absichtlich. Jedenfalls übertrifft *Ludwig Szlányi's* »Landschaft aus Csallóköz« jenes Werk an fein empfundener Stimmung und auch das Abendbild dieses Künstlers, das dunkle Wolkenmassen in machtvollem Gegensatz zum glühenden Horizont zeigt, fesselt durch grossen Stimmungsgehalt, während seine »Stroh-Tristen« diesen vermissen lassen, obwohl das Sonnige in der Landschaft kräftig ausgedrückt ist und sich auch hier in der flotten und frischen Darstellung die Hand eines tüchtigen Malers bemerkbar macht. — Äusserst flott und dabei trefflich komponiert ist auch *Oskar Glatz'* ebenfalls sehr sonniges »Fischer am Ufer«, während seine »Tränke« in der Farbe beinahe „giftig erscheint. Bei ersterem Bild fallen übrigens trotz vieler zeichnerischer Vorzüge einzelne nicht unbedeutende zeich-

nerische Mängel unangenehm auf. Geradezu giftig zu nennen ist auch zum Teil die Farbe eines sonst recht guten Werkes von *Ladislaus Hegedüs*, »Frühling« betitelt, es wird an malerischer Wirkung entschieden übertroffen durch zwei kleine unscheinbare, sehr flotte Farbenskizzen dieses Künstlers, die in der Erfassung des Wichtigen meisterhaft genannt werden müssen, »Calle del Toledo« und »Abend«. — Ein frisches, lebensvolles, feingetöntes Bild ist *Philip Szenet's* »Nach der Mahlzeit«. Es stellt eine Mutter mit ihrem Säugling auf dem Schooss dar, auf einer Bank im Grünen sitzend. Es ist vielleicht das beste Bild, was uns hier vorgeführt wird, wenn es auch weniger auffällt, als die beiden mit einfacher und doch fast raffinierter Technik ausgeführten Arbeiten des Barons *Lad. von Mednyánsky*, die ebenfalls ganz vortrefflich zu nennen sind. Sowohl in seiner Winterlandschaft, auf der sich hinter dichtem grauem Nebel und bereiften Bäumen die Sonne birgt, wie in einem anderen geradezu als »Nebel« bezeichneten Bild erzielt der Maler sehr starke Wirkungen; er arbeitet mit wenigen Mitteln, aber er weiss, wie gesagt, mit diesen wenigen viel zu erreichen. — Noch sind ein »Abend« und ein sonnenbestrahlter »Hügel« von *Béla Grünwald*, ein »Winter in Puszta Dános« von *Gustav Mannheimer*, auf dem die schneegeschwängerte Luft vorzüglich dargestellt ist, und endlich zwei grosse Landschaften von *Daniel Mihálik* »Am Theissufer« zu erwähnen. Besonders eines derselben, ein Herbstbild, ist in den Tönen sehr zu rühmen, aber es ist eben ein Herbstbild, keine Herbststimmung. Das ist überhaupt eine Beobachtung, die sich aus der Gesamtheit dieser Ausstellung ungarischer Künstler dem Beschauer aufdrängt: es fehlt im grossen und ganzen die Stimmung. Die Bilder sind offenbar weniger mit dem Herzen, als vielmehr lediglich mit dem Verstande erfasst und wiedergegeben. Der Eindruck einer gewissen Oberflächlichkeit lässt sich nicht ableugnen; diese Ungarn erscheinen nicht als nationale, sondern vorwiegend als — im schlechten Sinne — internationale Maler. Daher kommt es wohl, dass sie uns im Grunde so wenig sagen. —

Zum Schluss sei noch auf die Ausstellung der Werke von *M. v. Parmentier*-Wien hingewiesen, die zwar der älteren Schule entstammen, aber doch durch tüchtiges Können und teilweise sogar durch recht frische Behandlung erfreuen. Vor allem ein paar Bootstudien und eine Darstellung blühender Bäume können sich immer noch recht gut sehen lassen. *P. W.*

VERMISCHTES

Die Bewegung gegen die §§ 184a und b der sog. lex Heinze hat jetzt glücklicherweise das Stadium der Volksversammlungen verlassen. Eine zufällig zusammengeströmte Menge, welche zum grossen Teil nicht die genügende Vorbildung mitbringt, ist, wie namentlich jene erste Münchner Versammlung gezeigt hat, leicht geneigt über das Ziel hinauszuschiessen und andere Fragen in ungehöriger Weise hineinzumengen. Der Lärm solcher Versammlungen hat der Sache weit mehr geschadet als genützt. Nachdem mit der dritten Lesung die Angelegenheit selbst im Reichstag noch nicht einmal zum Abschluss gelangt ist, geht die Bewegung fort, und man hat den richtigen Weg eingeschlagen Versammlungen zusammen zu berufen, welche nur auf Einladung zugänglich sind und wahrhaft urteilsfähige Männer zusammenführen. Auf diese Weise kommen ruhigere, aber um so schwerer wiegende Urteile zustande. In *München* ist »eine freie Vereinigung bildender Künstler Münchens« zusammengetreten und hat an den Bundesrat eine Erklärung erlassen, welche den geplanten § 184a des Strafgesetzbuches als eine schwere Bedrohung der idealen Werke der Nation, in Sonderheit der bildenden Künste bezeichnet. Der genannte Paragraph sei geeignet, das deutsche Kunstschaffen der Kontrolle des falschen Schamgefühls Ungebildeter, d. h. solcher auszuliefern, die nicht imstande sind, echte Kunst und rein künstlerische Absichten richtig zu bewerten, wie denn überhaupt die Qualität der hier in Frage kommenden Urteilskraft von der Befähigung zu künstlerischen Dingen und dem Mass der Beschäftigung mit ihnen bedingt wird. »Die Gefahr ist um so grösser, als der Begriff des Schamgefühls nach Beruf und Bildung stets ein durchaus schwankender ist, und niemals ein feststehender sein kann. Gerade in letzter Zeit hat das urteilslose Vorgehen polizeilicher Organe gegen Nachbildungen edelster Kunstwerke lauten und unzweideutigen Widerspruch mit dem Empfinden eines grossen und guten Teils der Nation gezeitigt.« Dieser Protest erhielt ungefähr tausend Unterschriften, darunter diejenigen der bedeutendsten Münchner Künstler, z. B. Lenbach, Stuck, Gysis, Marr, Thiersch, Zügel, v. Habermann, Firle, Defregger, Grützner, Dietz, Löfftz, Corinth, Slevogt u. s. w. — Am Sonntag den 25. März trat im grossen Festsaal des Rathauses zu *Berlin* eine geladene Versammlung von Vertretern der Kunst und Wissenschaft zusammen, zu deren Einberufern die ersten Schriftsteller und Künstler, sowie hervorragende Männer der Wissenschaft gehörten. Das Komitee enthielt Namen wie Reinhold Begas, Akademiepräsident Ende, Ludwig Fulda, Adolf von Menzel, Theodor Mommsen, Erich Schmidt, Franz Skarbina, Friedrich Spielhagen, Hermann Sudermann, Anton von Werner, Ernst Wichert, Ernst von Wildenbruch, die der Direktoren der hauptsächlichsten Berliner Theater. Menzel erschien, als die Verhandlungen schon eine geraume Weile im Gange waren; der Redner unterbrach sich, alle Anwesenden erhoben sich und unter stürmischem Beifallsklatschen wurde der Altmeister deutscher Kunst auf seinen Ehrenplatz geführt. Eine ähnliche spontane Ehrung wurde gegen Schluss der Versammlung Theodor Mommsen zuteil. Bei der Wahl der Redner war man darauf bedacht gewesen, die Angelegenheit von möglichst verschiedenen Standpunkten aus beleuchten zu lassen. Zur Einführung sprach *Friedrich Dernburg*. Er hob hervor, dass man sich nicht gegen die Regierung wenden wolle, sondern dass diese im Grunde die Vertreterin derselben Gesinnung sei, welche die Versammlung zusammengeführt habe. Nicht Polizei und Richter, sondern das Gewissen eines freien Volkes müsse entscheiden, was in Kunst und Litteratur erlaubt sei. Aufgabe von Kunst und Litteratur sei es, dieses Gewissen zu erleuchten und zu pflegen. Bei unsittlichen Darstellungen werde nicht das Schamgefühl des echten Mannes verletzt, sondern sein Unwille erregt. — Professor *Gustav Eberlein* macht als Vertreter der bildenden Künstler darauf aufmerksam, dass die Reichstagsverhandlungen in erschreckender Weise gezeigt haben, wie gänzlich der Mehrzahl der Abgeordneten das Wesen der Kunst verschlossen sei. Wenn man das Sittliche in der Kunst heben wolle, müsse man vor allem das Volk zum Kunstverständnis erziehen. Aber gerade das Volk werde dadurch geschädigt, wenn man die Ausstellung und den Verkauf von Reproduktionen nach angeblich schamverletzenden Kunstwerken verbiete, denn in kleineren Städten wären die Reproduktionen fast das einzige Mittel die Kunst kennen zu lernen. — Der Verleger *Karl Engelhorn* aus Stuttgart sprach im Namen des deutschen Buchhandels, der Börsenverein der deutschen Buchhändler habe in seinen Statuten einen Paragraphen, nach welchem die Verleger und Verbreiter unzüchtiger Schriften aus dem Verein ausgestossen würden. Der deutsche Buchhändler müsse davor geschützt werden, dass ihn nach der lex Heinze ein Mensch mit

verkrüppeltem Schamgefühl vor den Richter bringen könne. — Für die Bühnenleiter sprach der Direktor des deutschen Theaters *Otto Brahm.* Von der rechtlichen Seite beleuchtete Professor *Joseph Kohler*, Jurist an der Berliner Universität, das Gesetz. Das Reichsgericht gehe schon jetzt der Kunst gegenüber fast zu weit. Statt »zu geschäftlichen Zwecken« müsste es in dem Gesetze heissen »zu gewerblichen Zwecken«, denn sonst könnte z. B. auch jemand belangt werden, der in seinem Wirtsgarten nackte Statuen aufstelle, weil er durch diesen Schmuck im Interesse seines Geschäfts den Besuch zu vermehren hofft. Gefährlich sei auch die Fassung, »an Orten, die dem öffentlichen Verkehr dienen«; denn zu den grösseren Kunstausstellungen gehöre gewöhnlich ein Park mit Restaurant und das Ausstellungsgebäude könne mit diesen zusammen als ein Ort des öffentlichen Verkehrs gedeutet werden. Wenn man behauptet habe, dass den Paragraphen im Reichstag eine ganz bestimmte Interpretation gegeben wäre und dass die Gerichte daran gebunden sein würden, so sei das nicht richtig, denn das Streben der ganzen neueren Jurisprudenz gehe darauf, die Gesetze aus sich selbst und nicht aus ihren Motiven auszulegen. Das Reichsgericht werde nicht das Schamgefühl eines ästhetisch Gebildeten zu grunde legen, denn dieses werde nur durch wirklich unzüchtige Darstellungen verletzt werden, sondern das eines künstlerisch ungebildeten Naturmenschen. Damit aber stelle man sich auf eine unsichere und unberechtigte Grundlage. — Nachdem noch der Direktor des Goethearchivs in Weimar, Geheimrat *Suphan*, gesprochen, ergriff der Vorsitzende *Hermann Sudermann* das Wort. Die Versammlung umfasse in einheitlicher Gesinnung Männer der Wissenschaft, Kunst und Litteratur von den verschiedensten Richtungen. Noch vor wenigen Wochen hätte man eine solche Vereinigung für unmöglich gehalten. Die Kulturfeinde hätten den Vertretern von Wissenschaft, Kunst und Litteratur durch ihre Angriffe den Weg gezeigt, den sie zu ihrer Verteidigung einschlagen müssten. Nur durch eine feste Vereinigung könnten diese Vertreter des geistigen Lebens zu einem Machtfaktor werden. Eine solche Vereinigung sei in der Bildung begriffen, Geheimrat *Ende, Theodor Mommsen* und *Friedrich Spielhagen* hätten sich an die Spitze gestellt, die Vereinigung habe nach Münchener Beispiel den Namen »Goethebund« angenommen, der Eintritt stehe jedem, Männern und Frauen, frei, der Interesse für Kunst und Wissenschaft habe. Die Aufgabe des Bundes, der sein Machtbereich über die ganze deutsche Erde ausdehnen solle, sei, seine Mitglieder gegen alle Massnahmen zu schützen, welche die Freiheit der Kunst und Wissenschaft bedrohten. Alle Anwesenden erklärten sich bereit, diesem Bunde beizutreten und willigten darein, dass die ihnen beim Eingang abgenommenen Einladungskarten als Zeugnis ihrer Mitgliedschaft betrachtet würden.

Graz. Zum Bau einer *Kunsthalle in Graz* hat sich hier ein Ausschuss gebildet, zu dessen Vorsitzenden Professor Dr. W. Gurlitt und zu dessen Schriftführer Dr. von Drasenovich gewählt wurden. ***

VOM KUNSTMARKT

Paris. In den letzten Wochen haben hier mehrere interessante *Versteigerungen* stattgefunden. Die Reihe wurde am 6. März mit der Sammlung Tavernier, moderne Gemälde, bei G. Petit eröffnet. Die wichtigsten Preise waren: Boudin, das Handelsbassin in Brüssel, 11600 Frs. (vier andere Gemälde desselben Malers erzielten 2450 bis 4000 Frs.) — Corot, der Schnitter 6100 Frs. — Fantin-Latour, die Toilette 13000 Frs., die verlassene Ariadne 5300 Frs., die Verzweiflung der Ariadne 2600 Frs. — Jongkind, Sonnenuntergang in Dordrecht 4700 Frs. — Lépine, Kanal in St.-Denis 6900 Frs., die Orne bei Caen 5550 Frs., der Fährmann 3100 Frs., das grosse Wasserbecken in den Tuilerien 3200 Frs., der Pont Neuf 3205 Frs. — Manet, der Pfropfen 4800 Frs., Monet, die Klippe von Pourville 7500 Frs., die Kirche von Vernon 9500 Frs., holländische Landschaft 8300 Frs., Sainte-Adresse 8800 Frs. — Pissarro, die Brücke von Pontoise 3000 Frs., zwei andere Bilder 2720 und 2900 Frs. — Puvis de Chavannes, die Wachsamkeit 10700 Frs. — Sisley, die Überschwemmung 43000 Frs., (Graf Camondo), Strasse in Ville d'Avray 6600 Frs., Haus am Loing 6000 Frs., der erste Schnee 5100 Frs., Schleppkähne auf dem Loing 5150 Frs., der Strohfeim 7100 Frs., Strasse in Sèvres 7600 Frs., die Strasse nach Versailles 8050 Frs., die Ufer des Loing 9059 Frs. — Aquarelle und Pastelle: Daumier, Vor der Audienz 4100 Frs., Trinklied 10200 Frs. etc. — Degas, nach dem Bade 6100 Frs., Ballabile 7800 Frs., Balletscenen 11600 Frs., 14100 Frs., Harlekin und Colombine 6900 Frs. — Am 9. März folgte die Sammlung Aug. Rousseau. Boudin, die Canche in Etaples und elf andere Bilder 4350 bis 4680 Frs. — Corot, Dorfstrasse 33000 Frs., der Fischer 30500 Frs., der ansteigende Weg 20700 Frs., der alte Teich in Ville d'Avray 30500 Frs, die Lache 25100 Frs., die Hütten 8400 Frs., Sonnenuntergang 7500 Frs. — Daubigny, Sonnenuntergang an einem Flusse 5900 Frs. — Diaz, Sumpf im Walde 37000 Frs. — Dupré, die Tränke 48000 Frs., die Fährleute 13600 Frs., Trinkende Kühe 19500 Frs., der Bach 7200 Frs. — Rousseau, Sonnenuntergang im Walde 36000 Frs., Waldlichtung 17000 Frs., Landschaft in der Auvergne 5800 Frs., die Schlucht von Apremont 36000 Frs., die Brücke von Moret 19500 Frs. — Troyon, die Tränke (Zeichnung) 12600 Frs. — Am 12. März endlich folgte die Sammlung des Barons Blanquet de Fulde. Corot, das Dorf 15000 Frs., der Windstoss 22500 Frs., Mont-de-Marsan 11800 Frs. — Courbet, die Steinklopfer 3300 Frs. — Daubigny, die Terrasse von Andrésy 16000 Frs., die Enten 4800 Frs. — Diaz, Dämmerung 7000 Frs. — Dupré, die Lache 7950 Frs., der Steg 23500 Frs. — Harpignies, Dorfeingang 6900 Frs. — Lépine, die Brücke von Sèvres 7700 Frs., das Bassin in Caen 4750 Frs., die Sullybrücke 8200 Frs., die Seine in Bercy 10200 Frs. etc — Lhermitte, der Mäher 8100 Frs. — Roybet, der Abenteurer 24400 Frs. — Sisley, Strasse in Louveciennes 7000 Frs., Strasse in Moret 6900 Frs. — Stevens, die Erwartung 20000 Frs. — Ziem, der Dogenpalast in Venedig, 12600 Frs. — Gesamtergebnisse: 422627, 479180 und 282121 Frs. *G.*

London. Bei *Christie* fand eine *Versteigerung* von Arbeiten der Präraphaeliten statt, bei der eine »Mitleid« betitelte Kreidezeichnung Dante Gabriel Rossetti's mit 9000 M., »Der heilige Georg in Rüstung« und »Carlisle Thurm« mit 9600, bezw. 3200 M. bezahlt wurden. Eine kleine Zeichnung von Holman Hunt erreichte ein Gebot von 2600 M. ∞

Paris. Bei *Drouot* wurde am 11. März eine Anzahl moderner Gemälde aus der Sammlung des Marquis Blanquet de Fulde versteigert, wobei Roybet's »Ritter auf Abenteuer ausgehend« den Preis von 24400 Frs., A. Stevens, »Erwartung« 20000 Frs., Dupré's »Übergang« 23500 Frs., Corot's »Windstoss« 22500 Frs. und Daubigny's »Terrasse von Andréfy« 16000 Frs. erzielten. □

Amsterdam. Am 3. und 4. April gelangt unter Direktion von C. F. Roos & Co. eine Sammlung alter Bilder und Zeichnungen holländischer und anderer Schulen, ferner Gold- und Silberarbeiten, Porzellan, Fayencen, Möbel und indische Waffen zur Versteigerung. Der soeben erschienene Katalog wird von genannter Firma kostenlos zugesandt.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 21. 5. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Vor wenigen Tagen hat die Secession in ihrem Heim am Königsplatz ihre diesjährige Frühjahrsausstellung eröffnet. Schon mit dem Beginn des Jahres hatte sie allen Kunstfreunden durch ihre Donatello-Velazquez-Ausstellung, die einen über Erwarten guten Erfolg und regen Besuch weiter Kreise des Publikums aufzuweisen hatte, eine erfreuliche Unterbrechung der für die Darbietung von Werken der bildenden Künste sonst armen, wenn nicht gar toten Zeit gewährt. Die Luitpoldgruppe hatte dann eine recht gelungene Sonderausstellung bei Heinemann folgen lassen; nun beginnt die Frühjahrsausstellung die Reihe der grösseren künstlerischen Veranstaltungen. Man hat es diesmal vorgezogen, von einer nicht allzu grossen Zahl von Künstlern — es sind fast durchweg Münchner Meister, z. T. jüngere, während gar mancher von den bekannten fehlt, Ausländer fehlen überhaupt gänzlich — stets eine grössere Reihe von Werken zu einer Gruppe zu vereinigen, um so von den einzelnen ein möglichst geschlossenes Bild ihres Schaffens zu gewähren; da hierbei auch öfters Bilder aus früheren Jahren mit Aufnahme gefunden haben, lässt sich auch bei manchen durch direkten Vergleich und Gegenüberstellung eine Fortentwicklung in ihrer Art und Richtung erkennen. Die nicht übergrosse Zahl der Bilder hat es des weiteren ermöglicht, dieselben, da man sämtliche Räume der Ausstellung heranzog, so günstig aufzuhängen, dass das Prinzip der Secession, ihre Darbietungen möglichst frei und gut beleuchtet vorzuführen, diesmal in ganz besonders gelungener Weise durchgeführt werden konnte, wobei auch nicht vergessen werden soll, dass die Zusammenstellung der einzelnen Bilder wie der grösseren Gruppen ein feines Gefühl für leise Übergänge, wie auch für vornehme Kontrastwirkung in Farbe wie Stimmungsgehalt der Werke verrät, so dass die Ausstellung als Ganzes einen sehr erfreulichen, intimen Eindruck hinterlässt.

Beim Durchschreiten der Säle fällt einem zunächst das ganz bedeutende Überwiegen des landschaftlichen Elementes auf, und in diesem wieder das Anschlagen einer elegischen, wie von weichen Schleiern umhüllten Stimmung, die aber erfreulicherweise nirgends in süssliche oder platte Sentimentalität übergeht, weil sie eben ehrlich durchempfunden ist. Das drückt der ganzen Ausstellung ein merkwürdig einheitliches, intimes Gepräge auf; es ist ihre Stärke, in gewissem Sinne aber auch ihre Schwäche, denn nur eine kleine Anzahl energischer Charaktere erhebt sich aus diesem allgemeinen Bilde und zwingt zum Eingehen und Verweilen. — Gleich der erste Saal enthält Skizzen und Handzeichnungen solch eines Meisters, des leider so früh verstorbenen *Wilhelm Dürr;* hier schaut man in die Werkstätte eines nimmer rastenden Künstlers, der den Vorwurf, der ihn beschäftigt, nicht eher lässt, bis er ihn vor sich sieht, wie er ihn mit seinem innerlichen Auge geschaut. Charakteristisch hierfür sind die Zeichnungen für sein poesievolles Bild der Madonna mit den drei musizierenden Engeln, die in ihrer blütenhaften Lieblichkeit an den Engel Lionardo's in Verrocchio's Taufe gemahnen.

Im nächsten Saale fesselt *v. Habermann* ganz unwillkürlich den Blick. Noch immer ist dieser Künstler bei dem gleichen Motiv geblieben, das ihn schon seit Jahren beschäftigt; aber ein Vergleich mit seinen Schöpfungen etwa vom Jahre 1897 zeigt, wie er in seiner Art weitergeschritten ist, wie er sich tiefer in sein Problem hineingebohrt hat, um immer wieder neue Seiten daran zu beleuchten. Was bei Habermann den Beschauer immer wieder reizt, ist die merkwürdige, kaum ganz zu analysierende Verbindung des formalen, des Farben- und des psychologischen Elementes: nirgends eine feste, auch nur annähernd an die Grade erinnernde Linie, nirgends eine Kante, eine Ecke, alles in- und durcheinander fliessend, eines vom anderen aufgenommen und weiter geleitet. Die Farben in ihrem Schillern seltsam unbestimmt, unfassbar — so bleibt dieses nicht schöne Gesicht und dieser biegund schmiegsame Körper doch voll rätselhafter, ja fascinierender Anziehungskraft. — Und daneben nun hängt einer der so ganz ehrlichen und doch so innerlichen Köpfe *Uhde*'s! Auch hier sind der Erlebnisse

viele, aber dem Lebens- und Seelenkundigen, dem Forschenden wird Antwort auf seine Frage. Von Uhde besitzt die Ausstellung noch mehrere Bilder, von frischem Reiz der Darstellung vor allem das Gruppenbild dreier junger Mädchen bei der Arbeit, das für Uhde's Eigenart, gerade durch schlichte und scharfe Charakteristik, einen innerlichen, ja sogar poetischen Eindruck hervorzurufen, ganz besonders bezeichnend ist. — Unter den wenigen Porträts fällt ein Cellospieler von *Winternitz* besonders auf durch einfache, aber vornehme Charakterisierung des in sein Spiel vertieften Mannes. — *Leo Samberger* hat einige treffliche Kohlezeichnungen ausgestellt, darunter den Pariser Maler Bréal; etwas Müdes, Selbstironisierendes und doch wehmütig Erwartendes liegt auf diesen weichen, sehr an Heine erinnernden Zügen. — *Ernst Würtenberger* hat als einziger sich einen Märchenstoff gewählt, und zwar den burlesken von den sieben Schwaben; es steckt wohl Komik in dem Bild, aber man merkt Absicht dabei, und das herzliche Lachen bleibt aus. — Von *Ferdinand Melly* finden sich zwei Stücke, darunter eine Tänzerin von recht roher auf krassen Effekt ausgehender Mache. — Aktstudien im Freilicht, vornehmlich in wasserdurchtränkter schwerer Seeluft, zeigt *Landenberger* in einer Reihe von Bildern, von denen eines, ein paar Knaben im See, recht gelungen ist. — Sonst findet sich von Akten nur ein Rückenakt von *Leonhard* und ein »Dominantaccord« betiteltes Bild, eine knieende Frau mit Kind in satten, gegen die Umgebung stark abstechenden Farben, von *Kunz Weidlich.* — Unter den Tierstücken ragen vor allen die zahlreichen von *Schramm*-Zittau hervor: Truthühner, Enten und Schwäne im Weiher, Bilder von grosser Lebendigkeit und Frische im Erfassen des Augenblickes. — Auch *Charles Tooby* hat ein paar recht gelungene Sachen. — *Herterich* führt in fast allzu kecker Manier zwei Ziegen vor.

Weit zahlreicher wie gesagt, ist nun das landschaftliche Element vertreten, und zwar spielen Dachau und Flachlandschaften ähnlichen Charakters die Hauptrolle. Beständig wird eine kleine Reihe von Stimmungen: aus Herbst und Winter wiederholt, aber nicht der frische Schnee- und Sonnenglanz, sondern Schwermut, Trauer, Sehnsucht nach Ruhe, Todesschlaf reizen diese Künstler immer und immer wieder zur Darstellung. Fast wird es zu viel, man sehnt sich nach heiterem Himmel, nach wärmeren Farben, nach frischem, lebenspendenden Wind und Sturm! Aber die grosse Ehrlichkeit, das Aufgehen der eignen Persönlichkeit in der Landschaft, das dieser den Charakter menschlicher Seelendokumente giebt, wirkt dennoch suggestiv. Hier und da trifft dann auch einer dieser Künstler einen Ton, der wie Auferstehung klingt: so *Hölzel* neben einem tieftraurigen Herbstgemälde in seinem »Vorfrühling«: noch ist alles kahl und nackt und öde und braun, und doch ahnt man förmlich, dass dieses Land schon befruchtet ward, dass es in seinem Schosse sprosst und keimt, und bald eine reiche Fülle neuen Lebens erstehen wird. — Landschaften solch elegischer Art sind in grosser Zahl zu verzeichnen, so von *Buttersack, Hayeck, Hegenbarth, Hölzel, Hummel* u. a. m. — Eine andere Welt geht auf in den Landschaften *Leistikow's*, die bei ihrer Stilisierung zwar jenes ursprüngliche Weben und Atmen der Natur nicht in sich bergen, aber, z. T. sogar brutal, uns in ihren Bann ziehen. Zwei Stücke sind von besonderer Schönheit: die Sonne ruht noch auf den Wipfeln eines schweigenden Waldes, sie rot übergiessend, im Weiher davor noch ein schwacher, kühler Wiederschein all der Pracht, auf den Rasen aber, den dunkler Schatten umfliesst, senkt es sich schon wie silbriger Reif; das ganze atmet die fast schneidende Frische eines Spätherbstabends. — Aus deutschen Landen heraus führt uns *Ernst Gerhard* in einige sehr gelungene, fein komponierte Landschaften aus der Bretagne. — Als tüchtige Leistungen sind noch vor allen zu nennen solche von *Richard Kaiser, Meyer*-Basel, *Richard Pietzsch,* der deutsche Märchenpoesie liebt, *Schultze*-Naumburg mit einer Reihe köstlicher Skizzen, und *Eugen Wolff.* Bei der Fülle des Wertvollen muss manches ungenannt bleiben.

Auch eine kleine Reihe trefflicher Zeichnungen ist ausgestellt, unter denen die Städtebilder des Mitarbeiters bei der M. Jugend, *Angelo Jank*, vor allem hervorragen. Etwas Altväterliches, Biederes und bei aller leise anklingenden Philisterhaftigkeit des Kleinstädtischen, doch so reizvoll Poetisches, an alte vergangene Zeiten und halb vergessene Lieder Gemahnendes ruht über diesen Schöpfungen, die mit Liebe und Anhänglichkeit an dieses Stückchen trauten Lebens abseits der grossen Welt geschaffen zu sein scheinen. Ist es doch überhaupt ein Charakteristikum für die grösste Zahl der Landschaften und nicht bloss dieser Ausstellung, dass die Künstler sich von der hastenden Welt und ihrem Treiben losmachen, Träumen und inneren Stimmungen nachgehen, auf des Herzens Stimme lauschen.

Das künstlerische Streben macht sich, wie diese Ausstellung wieder zeigt, jetzt nicht mehr in der Inangriffnahme einer Fülle neuer Aufgaben geltend, die oft genug zu flüchtigen skizzenhaften Improvisationen über eine oft noch unklar der Phantasie vorschwebende Idee führte, sondern in einem ruhigen Weitergehen auf der beschrittenen Bahn, in einem eifrigen Arbeiten, das tiefer zu dringen sucht, das versucht, das Gewollte in innerlich erschauten und durchfühlten, abgeschlossenen Werken zu meistern.

München. FRANK E. W. FREUND.

NEKROLOGE

Wien. Hier starb am 17. März der Kunsthistoriker *Dr. Hermann Dollmayr* im 35 Lebensjahre, der als Custos an der Gemäldegalerie, Privatdozent an der Universität und Lehrer an der Akademie der Künste eine umfassende Thätigkeit entfaltete. Auch war er als Redakteur der Zeitschrift »Ver sacrum« thätig. ***

PREISVERLEIHUNGEN

Düsseldorf. Professor Andreas Achenbach, der am 29. September a. c. 85 Jahre alt wird, feiert in diesem Jahre ein seltenes Jubiläum. Es sind 50 Jahre vergangen, seit er in Berlin die grosse goldene Medaille für Kunst erhielt. Menzel ward die gleiche Auszeichnung erst 1857 zuteil.
∞

Wien. Der Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums, Freiherr *von Myrbach*, ist zum Direktor der genannten Anstalt ernannt worden an Stelle des in den Ruhestand getretenen Hofrats von Storck. ***

WETTBEWERBE

Berlin. Die Königl. Akademie der Künste fordert, nachdem der im September vor. Jahres für Bildhauer ausgeschriebene *Preis der zweiten Michael Beer'schen Stiftung* wegen Unzulänglichkeit der eingereichten Arbeiten nicht verliehen worden ist, von neuem zur Bewerbung um den Preis auf. Die Bewerbungsarbeiten müssen bis Sonnabend, den 19. Mai 1900, nachmittags 3 Uhr, im Bureau des Präsidiums der Akademie der Künste, Universitätsstrasse 6, eingegangen sein. Die Zuerkennung des Preises erfolgt noch im Monat Mai d. J. — Ausführliche Programme sind bei allen deutschen Kunsthochschulen zu erhalten. -r-

KONGRESSE

Paris. In Verbindung mit der Weltausstellung findet hier vom 23. bis 30. Juli a. c. ein internationaler *Kongress der vergleichenden Geschichtsforschung* statt, dem als siebente Abteilung die Geschichte der bildenden Künste eingefügt ist. Das Programm spricht von zwei Serien; während die zweite sich mit dem Unterricht in der Kunstgeschichte auf den Universitäten und auf den Instituten zweiter Ordnung, mit den Mitteln zur Zusammenbringung grosser internationaler Sammlungen von photographischen und sonstigen Dokumenten, die zwecks des Studiums der Kunstgeschichte in Museen etc. aufzunehmen sind, und der Anordnung und Katalogisierung dieser Sammlungen befassen soll, gehören der ersteren »historische Studien« an, 1) über die antiken Statuen, Bronzen, Terrakotten, bemalten Vasen in den Museen und den Privatsammlungen der französischen Provinzen, 2) über »die fremdländischen Künstler in diesen Provinzen, ihre Werke und auf sie bezügliche Urkunden«, 3) über die französische Kunst im Auslande« und 4) »die byzantinische Ikonographie in der französischen Kunst des Mittelalters«. Bei Abteilung 3 ist u. a. vorgesehen: Architektur, Bildhauerei und Miniaturmalerei des 12. bis 14. Jahrh., Malerei, Bildhauerei, Kunstgewerbe, Miniatur- und Emailmalerei des 15. und 16. Jahrh. und endlich Malerei, Bildhauerei und Kunst der Innendekoration im 17. und 18. Jahrhundert. Wenn möglich, sollen alle Vorträge durch von den Vortragenden zu beschaffende Photographieen u. dgl. erläutert werden. — Die offizielle Sprache des Kongresses ist die französische, doch sind die lateinische, deutsche, englische, spanische und italienische, sowie ausserdem alle anderen zulässig unter der Bedingung, dass der betreffende Vortrag am Schlusse französisch resumiert wird. Jeder Vortrag soll im allgemeinen nicht über 15 Minuten dauern und sind Vorträge vor dem 1. Juni einem der drei Sekretäre des Komitees anzumelden. Ausgeschlossen sind Arbeiten, die schon irgendwie veröffentlicht sind. Dem Komitee gehören an als Ehrenpräsident: E. Guillaume, als Präsident: G. Lafenestre, als Vicepräsidenten: Gustave Larroumet und S. Reinach, als Schatzmeister: P. Brenot und als *Sekretäre: E. Bertaux, 45 rue d'Ulm, Paris, J. Guiffrey und M. Nicolle, beide Palais du Louvre, Paris.* Von den weiteren Mitgliedern des Komitees seien noch erwähnt: Bonnat, Collignon, Gustave Dreyfus, M. Ch. Ephrussi, Graf R. de Lasteyrie, Maspéro und Baron Edmond de Rothschild. □

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im *Kunstgewerbe-Museum* ist für die Pariser Weltausstellung eine Sammelstelle für *Arbeiten in Edelmetall* eingerichtet. Soweit es möglich ist, werden diese Arbeiten für kurze Zeit im Schlüterzimmer (hinter dem Goldsaale) ausgestellt werden. Den glänzenden Mittelpunkt bildet der grosse Tafelschmuck, welcher dem Herzoge von Anhalt bei seinem Regierungsjubiläum als Landesgeschenk gewidmet worden ist. Das Mittelstück ist reich mit allegorischen Figuren geschmückt, in der Mitte erhebt sich ein knorriger Eichbaum, der sich zur Schale ausweitet und auf der Spitze die Figur der Landesgöttin trägt. Dazu gehören dann noch zwei grössere und kleinere Gruppen von Jägern, Hirten und Landvolk, alles in Silberguss nach Modellen von Professor *Otto Lessing*, von Ciseleur *Otto Rohloff* ausgeführt. An grösseren Arbeiten ist ferner vorhanden ein mächtiger Tafelaufsatz mit der Figur eines Schiffers aus dem Besitze des Direktor Dr. Stephan, Modelle von Börmel, Arbeit von Gebrüder Friedländer; ferner ein Tafelaufsatz mit einer Viktoria auf dem Siegeswagen, Ehrengeschenk für Direktor Dr. Gerstenberg von der Versicherungsgesellschaft Victoria, Modell und Ausführung von Börmel und Rohloff, ferner 16 Emailplatten von Bastanier, nach Entwürfen von Hans Thoma; eine Jardiniere und zwei Kandelaber aus dem Besitze des Oberpräsidenten von Bötticher und des Kultusministeriums; eine Bronzefigur von Reusche, die Arbeit darstellend, Besitzer Minister Studt; die goldenen Bürgermeisterketten von Strassburg und Metz; der Ehrenbecher und das goldene Buch von Dortmund, Arbeit von Karl Mayer, Karlsruhe, und vieles andere. Die Ausstellung ist vom Mittwoch den 14. d. M. ab geöffnet und wird voraussichtlich eine Woche zugänglich bleiben können.

Leipzig. In Del Vecchio's Kunstsalon erregen die zur Zeit ausgestellten Werke: Blondine, von Gabriel Max; Damenbildnis und Bauernhof, von Franz von Lenbach; Geheimer Auftrag, von Franz Stuck und Sorge um den Letzten, von Max Liebermann, das grösste Interesse des kunstliebenden Publikums. Jedoch auch andere Meister sind mit ihren Werken vertreten, wie z. B. Friedr. Bodenmüller, Karl Oenike, A. Janmann, A. Mennell, A. Schlüter, Otto Lingner, L. Max Ehrler, Prof. Ernst Körner, Prof. Mart. Wilberg, N. Sichel, Ludw. Vollmer, E. Munier, W. Löwith, Prof. Otto Günther-Naumburg, Prof. R. Friese, Arthur Kurtz, Aug. Wolf, A. Delobbe u. a. m., während der rühmlichst bekannte Marinemaler Prof. Schnars-Alquist und der Weimaraner Th. von Stein umfassende Kollektiv-Ausstellungen veranstaltet haben.

Paris. Von den vielen kleinen Ausstellungen ist diejenige der *Neuen Gesellschaft der Maler und Bildhauer*, die jüngst aus einer Spaltung der Société internationale hervorgegangen ist, weitaus die hervorragendste. Die 166 Werke, die ihre 21 Mitglieder (12 Franzosen, 9 Ausländer) eingesandt haben, sind zwar nicht alle ersten Ranges, aber es befindet sich kaum eins unter ihnen, das uns unangenehm auffiele oder auch nur völlig gleichgültig liesse. Am wenigsten behagt mir diesmal Aman-Jean, dessen Frauengestalten immer raffinierter werden, immer mehr von dem einstigen poetischen Zauber verlieren. Lucien Simon hat ein paar seiner prächtigen Volksbilder aus der Bretagne, die von Jahr zu Jahr an farbigem Reiz und Kraft der Charakteristik zunehmen, Cottet ein paar wuchtige Skizzen, die mir fast lieber sind als seine grossen Gemälde, Brangwyn ein paar köstliche kleine Bilder aus dem Orient geschickt, Prinet und Walter Gay sind mit famosen Interieurs vertreten. Von den Landschaften seien Ménard's tiefpoetischer, im herrlichsten Abendglanze strahlender See, Dauchez' kraft-

volle Tangsammler in der Bretagne, Baertsoen's Dorfstrasse im Schnee und Vail's venezianische Kanäle hervorgehoben. Dagegen wollen mir Thaulow's Bilder aus Verona und Venedig nicht so gefallen wie seine Landschaften aus Norwegen und dem nördlichen Frankreich. Unter den drei Bildhauern befinden sich zwei Namen vom allerbesten Klange: Constantin Meunier, der u. a. auch eine Anzahl Bronzebüsten ausgestellt hat, und Alexander Charpentier, der mit mehreren kleinen Statuetten und 59 Medaillons würdig vertreten ist. *G.*

Berlin. Bei *Gurlitt* hat *Jules Wengel*-Montreuil sogenannte »Monotypien« ausgestellt. Es sind Kupfer- oder Steindrucke, die der Künstler nach selbsterfundenem Verfahren herstellt, indem er nach der Ätzung in die Vertiefungen Farben einträgt. Von jeder Platte wird nur ein Abdruck gemacht. Das erhöht einerseits ihren Wert, andererseits ist aber die Frage berechtigt: Warum denn so viel Umstände? Die erzielten Wirkungen sind ganz bedeutend, und zwar sind die Blätter, bei denen die Farbe am wenigsten verwendet ist, am schönsten und fast farbiger und im Ton wärmer und tiefer als die anderen. Alle zeichnen sich durch grosse Zartheit und Feinheit aus, aber sollten sich die gleichen Vorzüge nicht durch die doch noch persönlichere Handzeichnung oder »Malerei« erzielen lassen? Ist nicht der eigentliche Beruf des Druckverfahrens verfehlt, wo nur ein einziger Abdruck bezweckt wird? — In seinen grösseren Gemälden zeigt sich Wengel übrigens weniger glücklich. Seine grosse Abendstimmung erweckt nicht das Gefühl friedlicher Ruhe, das sie doch erwecken soll; sie hat etwas unruhiges und leeres, wenn auch der goldige Ton des Ganzen zu rühmen ist. Besser ist ohne Zweifel des Malers »Brücke bei Attin«.

Sehr gute dekorative Anlagen verraten die kunstgewerblichen Arbeiten von *Theodora Onasch*-Berlin. Sie weiss die in der Natur überall vorhandenen Motive durch Stilisierung meist gut zu verwenden, wenn sie auch andererseits zuweilen in dieser Hinsicht ein wenig derb und unzart vorgeht. Sie zeigt in der Zusammenstellung der Farben Geschick und verfügt über tüchtiges Können, wo sie sich auf kunstgewerblichem Gebiet bewegt. Die Entwürfe zu Tapeten, Bucheinbänden u. dgl. sind zum teil vortrefflich, während die Landschaftsbilder der Künstlerin noch recht unzulänglich erscheinen. Ihre Neigung zur dekorativen Kunst äussert sich hier überdies zuweilen störend. — Interessant ist ihr Versuch, die teueren, in Glasmalerei hergestellten Fenstervorsetzer durch straffgespannte verschiedenfarbige Seidenstoffe zu ersetzen, bei denen die Konturen der Zeichnung, bezw. die Bleifassungen, durch Aufnähen von Chenille zur Anschauung gebracht werden. Das giebt einen ganz hübschen Effekt, aber man wird doch das Gefühl des Bedauerns nicht los, dass so viel Mühe und künstlerisches Bestreben an eine im Grunde unkünstlerische Nachahmung verschwendet ist. Da zum Vergleich eine wirkliche Glasmalerei gezeigt wird, so drängt sich dies Gefühl um so mehr auf. Schliesslich ist es doch nur ein schwacher und dabei kaum recht dauerhafter Ersatz.

Was der Salon Gurlitt sonst noch bietet, ist recht unbedeutend. *Karl Langhammer's* Landschaften sind ohne tieferen Gehalt bis auf einen »Abend«, der wenigstens eine Spur von Stimmung aufweist. Aber das Unerfreulichste, was hier zu sehen ist, das ist eine Ausstellung von *F. Walther Scholtz*-Dresden. Er stellt eine ganze Reihe von Werken zur Schau, aber durch die Masse wirkt man in der Kunst doch nicht, oft wird gerade durch sie der Eindruck der Öde hervorgerufen. So auch hier. Bei einer mit »Rätsel« bezeichneten Beleuchtungsstudie, die ein recht geist- und reizloses Frauenantlitz zeigt, kommt einem unwillkürlich der Gedanke, dass es ein Rätsel ist, wie so etwas überhaupt ausgestellt werden kann. Sonst ist nichts rätselhaftes an diesem Bilde. Dann sieht man einen weiblichen Akt, »Im Buchenhag«, der selbst als Studie wertlos ist, da sich hier gänzliche Ohnmacht in bezug auf Bewältigung des Vorwurfes zeigt und weiter ein konventionelles Bild »Verlassen«, das eine in Schwarz gekleidete Frauengestalt auf einer Gartenbank darstellt, und auf dem die Baumstämme, die Bank und das Kleid mit der gleichen harten schwarzen Farbe gemalt sind. Eine »Andacht« betitelte Arbeit ist in der Abtönung leidlich und lässt ebenso wie eines der Porträts, ein »Abend« und »Stiller Waldweg« Spuren eines guten, wenn auch unreifen Talentes erkennen. Aber die Arbeiterfrau, welche die »Andacht« auf jenem Bilde zur Anschauung bringen soll, hat etwas Geziertes und Modellhaftes, und in dem Bildnis einer in krasses Gelb gekleideten Dame, wie in einem »dekorativen Entwurf«, der eine in schreiendes Grün und Rot gekleidete weibliche Gestalt mit Riesenfüssen im Walde zeigt, macht sich ein Mangel an zeichnerischer Fertigkeit, an Farbengefühl und eine Sucht, durch äusserliche Mittel zu wirken, geltend, die unbedingt abstossen müssen. Schon dies Hin und Her, dies unruhige Suchen und Tasten lässt vermuten, dass der Künstler noch sehr jung ist und noch nicht recht weiss, wo er, wie man sagt, »seinen Haken einschlagen soll«; möchte er nicht wieder so aufdringlich hervortreten, bevor er den Weg gefunden hat, den sein noch sehr der Pflege bedürfendes Talent ihm vorschreibt, bevor sein Geschmack sich geklärt und er — kurz gesagt — noch etwas mehr gelernt hat.

Und nun zum Schluss hinaus in den sonnigen Tag, der heute als Herold des Frühlings bei uns eingezogen ist! Im schönen Tiergarten, in der Siegesallee, sind am 22. März vier neue Standbilder enthüllt worden, von denen zwei bedeutend den Durchschnitt überragen: Heinrich das Kind und Friedrich Wilhelm II. Wenn man heute die linke Seite der Allee entlang schaut, so hat man ein ungefähres Bild davon, wie es werden wird — dort sind fast alle Gruppen aufgestellt. Sie macht ja einen ganz hübschen dekorativen Eindruck, und wenn erst alles grün ist, wird die ganze Anlage auch ruhiger wirken, als das jetzt der Fall ist. Aber das sagt man sich doch: was hätte aus dieser Fülle herrlichen Marmors entstehen können, wäre grossen Künstlern völlige Freiheit gelassen worden, Gedanken und Empfindungen in rein künstlerischen Entwürfen hier zur That werden lassen. — Zuerst täuschte ja das schöne Material über manches hinweg und auch die am wenigsten künstlerischen Gruppen sahen recht gut aus, aber wie ist es bei manchen schon jetzt, wo der Schmelz infolge der rauhen Witterung mehr oder weniger dahin ist?! Da tritt bei einzelnen ein gewisses hohles Pathos recht deutlich zu Tage. Wie wird das erst bei *Cuno von Üchtritz'* ziemlich neuem Georg Wilhelm werden, der in der Überladung des an und für sich schon überladenen historischen Kostüms so kleinlich und unmonumental wie nur möglich wirkt? Unter welchem Wust von zierlichen Phrasen wird hier der letzte schwache Hauch künstlerischen Empfindens und Gestaltens erstickt! Und dabei diese in der Auffassung so unendlich schablonisierten Gesichter des Fürsten und seiner Nebenfiguren, des Grafen Schwarzenberg und des alten kernigen Märkers Conrad von Burgsdorff! Die drei erinnern an Schauspieler, die sich in dem nagelneuen Kostüm jener Rollen haben photographieren lassen.

Eine wahre Freude ist es, wenn man sich umwendet und nun eines der besten der vier neuenthüllten Bildwerke vor sich sieht: Heinrich das Kind von *August Kraus.* Ihm ist freilich vielleicht die dankbarste Aufgabe zugefallen, aber man muss gestehen, er hat sich ihrer würdig gezeigt. Schon der architektonische Aufbau ist sehr geschmackvoll. Wie fein

aber sind die Linien der anmutigen, schlanken, leicht gegen eine Säule gelehnten Gestalt des jugendlichen Fürsten! Wie träumerisch und ahnungsvoll schaut der schöne Kopf in die Weite! Dies Werk, das auch nach Paris zur Ausstellung geht, wird der deutschen Kunst Ehre machen im fremden Lande. Merkwürdig ist es, dass hier, wie überhaupt bei den besten Gruppen die seitlichen Büsten im Verhältnis viel kleiner gehalten sind als bei den weniger guten oder — auch sie fehlen ja durchaus nicht — ganz mangelhaften. Da sind sie sogar fast immer besonders gross ausgefallen. Der Eindruck ist ein viel besserer bei dem kleineren Masstab — auch *Reinhold Begas* hat ihn bei seiner Gruppe Waldemar des Grossen angewendet. Diese Arbeit erfüllt übrigens nicht ganz die Erwartungen, die man auf sie gesetzt hat: die Büsten zur Seite sind nicht bloss räumlich klein gedacht. Aber der Kopf des Markgrafen ist ganz ausgezeichnet und von wirklicher Grösse beseelt.

Die dritte neuenthüllte Gruppe ist von *Baumbach* geschaffen. Sie zeigt Johannes I. und Otto III., den Plan Berlins studierend, den der etwas kraftbetonend breitbeinig sitzende Otto — oder ist es Johannes? — auf dem Schoss hält. So etwas wirkt naturgemäss immer genrehaft, und es ist schon viel, dass der Künstler der undankbaren Aufgabe in dem Grade Herr geworden, wie es geschehen ist. Das vierte der neuen Standbilder stammt von *Brütt*, der uns schon mit dem prächtig faulen Otto dem Faulen erfreut hat. Es stellt Friedrich Wilhelm II. dar und zwar in meisterhaft charakteristischer Weise. Bequem, nachlässig angelehnt mit übereinander geschlagenen Beinen steht der König da, auf den Stock gestützt; die weichlich runden Finger halten die Handschuhe. Auch in den Gesichtszügen der Figur ist der Hang zum bequemen Lebensgenuss sehr gut zum Ausdruck gebracht. Sie, wie auch die beigegebenen Büsten, vor allem die des grossen Kant, sind hohe Kunstleistungen, und auch der im zeitgenössischen Stil gehaltene architektonische Aufbau ist vortrefflich. *Paul Warncke.*

Düsseldorf. Drei März-Ausstellungen. Das Amt eines Berichterstatters ist ein dornenvolles. Es wäre ein angenehmer geebneter Pfad zu nennen, wenn wenigstens nur über zwei dieser Ausstellungen berichtet zu werden brauchte, nicht aber über die dritte in der Kunsthalle, welche sich irrtümlicher Weise als »Ausstellung der Düsseldorfer Künstlerschaft« ankündigt, ein Titel, den sie sich ganz unberechtigter Weise angeeignet hat, da es besser hiesse: »Ausstellung des Künstlerunterstützungs-Vereins«. Die erste Ausstellung, die wir zu besprechen haben, ist diejenige der »freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler«, unserer Secession. Die zweite ist die der »Künstler-Vereinigung 1899«. Die dritte ist die oben genannte. Die »*Freie Vereinigung*«, deren erster Ursprung Gregor von Bochmann ist, hat dieses Mal einen Sieg errungen, der ausschlaggebend zu nennen ist. Sie hat die Säle bei Schulte verlassen und ist zum erstenmale in den Lichthof des Kunstgewerbe-Museums übergesiedelt. Das hat ihr gut gethan. Die lange Reihe tüchtiger Bilder wird von mattgetönten Säulen unterbrochen. Vornehme Teppiche dämpfen überall den Schritt und bereiten vor. Man kann der »Vereinigung« zu diesem Wechsel nur in jeder Weise gratulieren. Lassen Sie mich beginnen mit *von Bochmann.* Düsseldorf hat ihm mehr zu danken als männiglich bekannt sein dürfte. Seine drei Bilder: »Holländisches Strandbild«, »Altes Werfthaus bei Delft« und »Esthnische Landschaft« zeigen uns alle die Reize des Details und des Tons, die ihm niemand nachäffen kann, er mag sich anstrengen wie er will. Nächst ihm muss ich zunächst auf *A. Dirks* weisen. Über seine grosse »Landungsbrücke« besteht wohl kaum noch ein Zweifel, wenn nicht bei einigen arg nörgelnden Krebsen, denen ihrer Person wegen ein Rückschritt oder Stillstand lieber ist, als ein frischer Fortschritt. Es weht eine frische kerngesunde Nordlandsluft in diesem Bilde. Hier haben Mesdag und alle die Marinemaler unseres Nachbarlandes nichts mehr drein zu reden. Es ist ein deutsches Bild. Ebenso steht es mit dem Bilde »Sommertag«, und fein auch ist in seiner kalten nebeligen Stimmung das kleinere Bild »Hafeneinfahrt«. In allen Sachen spricht sich eine grosse Bildwirkung aus und Kraft und noch einmal Kraft. Das grosse Bild von *Otto Heichert* »Veteranen-Versammlung« packt allgemein. Es ist mitten aus dem Leben gegriffen und ausserordentlich plastisch, voll ernsten Wollens und tüchtigen Könnens. Ausserordentlich frisch und gut ist hier *Schneider-Didam* vertreten. Vor allem das Porträt des Malers Dirks. Ein aus grauer Sauce oder Tunke so kernig und plastisch herausgedrehter Kerl, an dem man seine Freude haben muss. Daneben eine ganze Anzahl Pastellporträts hier bekannter Personen, die fabelhaft ähnlich und gut mit wenig Strichen gemacht sind in der Art, die unser unvergesslicher Eduard Kämpfer so recht los hatte. Es ist Schneider nur zu gratulieren. Allgemein gefällt ferner von *Eugen Kampf* »Flandrische Landschaft«. Der Vorder- und Mittelgrund liegt in einem warmen Schatten. Die Luft ist gut. Das ganze Bild wirkt ausserordentlich harmonisch.

Ein Porträt von *Marie Stein*, gut in der Empfindung, aus einem silbergrauen Ton herausgeholt, reiht sich würdig ihren guten Porträtradierungen, die wir letzthin besprochen, an. Da steckt Eigenes darin. *Walter Petersen* hat mehrere Porträts und ein gutes »Stillleben« ausgestellt. Von den Porträts gefällt mir am besten die Dame, die den Kopf leicht auf die Hand gestützt hat und dem Beschauer gerade in die Augen schaut. Ein feines Bildchen, $1^1/_2$ Spannen breit, von *Nikutowski.* Es reizt ungemein. Wie bei dem grossen Kampf'schen Bilde liegt der Vordergrund im Halbdunkel. Die Behandlung besonders der Luft erinnert an die besten Bilder der Art von dem Münchener Schleich. Das Herrenporträt von *Kiederich* ist sympathisch durch und durch. Gut auch das von *Funk.* Von Prof. *Bergmann* erwartet man dieser Tage nachträglich ein grosses Bild. Von *Heinrich Hermanns* ist ein feines Bild, »Vor der Hütte«, da, während das »Innere einer Kirche« vielleicht nicht so ganz auf der Höhe ist. Schade, dass ein vorzügliches kleineres Bild, »Studie«, einen Esel vor seiner Karre darstellend, von *Maximilian Klein* so hoch hängt. *Alfred Sohn-Rethel* stellt einige gute Studien aus, unter anderen ein »Schlafendes Kind« von grosser Feinheit. Auch *Max Volkbert* stellt ein ganz gutes Bild aus. Wenn Einen nur nicht die dünnen Stiefel des Reitersmannes so sehr an die Garderobe des Malkastens erinnern wollten. Ein wenig derberes Leder und etwas echtere Form. Kann er sein Modell denn nicht einmal damit durch den Hofgarten marschieren lassen? Das würde helfen. *Lins* und *Nordenberg* sind ziemlich gut vertreten. *Hünten junior* ist gut vertreten. *Neuenborn* bringt wieder zwei Blatt mit Tier-Zeichnungen. Es sind »Nilpferde« und »Strausse«. Da steckt viel Leben darin.

Zum Schluss ist da eine reizvolle »Porträt-Büste« von *Carl Heinz Müller.* Er hat dem Gips einen Hauch von Fleischton gegeben, ebenso dem Haar und den Lippen. So kann man sich die Sache gerne gefallen lassen.

Ich will Ihren Raum nun nicht mehr in Anspruch nehmen. Ich möchte nur noch erwähnen, dass für Leute die hier die Verhältnisse auch nur einigermassen kennen, der Streit hiermit wohl endgültig entschieden ist. Man sieht ja: alle die Jungen, sowie sie ihre Flügel rühren, gehen zur »freien Vereinigung«, während der Zuwachs in der anderen Partei stockt. Es ist überflüssig, noch viel Worte darüber zu verlieren. Nur das alte gute deutsche Sprichwort bewährt sich wieder einmal: »Wer sich die

Suppe eingebrockt hat, muss sie auch ausessen.« »Sapienti sat.«

Die »*Künstler-Vereinigung 1899*« hatte mit ihrer Bilderschau in E. Pohle's Atelier den Reigen der März-Ausstellungen eröffnet.

Wir gehen die gerade Treppe hinauf und treten in ein wohnliches Gemach, das den Eindruck eines modernen Privatsalons macht. Und es scheint mir wirklich einmal hier ein altes Problem gelöst zu sein. Man kann nirgends sagen, dass ein Bild dem andern schadet. Sie sind durch Dekorationen aller Art getrennt, durch grünes Laubwerk u. s. w. Hierin ist eher etwas zuviel geschehen. Als kräftig und reizvoll fällt bald, nachdem die Augen über den behaglichen Raum geschweift sind, eine grössere Marine von *Heimes*: auf »Fischerboote am Strand«. Es ist bewegte Luft darin und das Bild hat trotz starker Gegensätze seinen Halt im Laubton nicht verloren. Die Jagdstücke von *Max Hünten* mit ihrem farbigen Grau geben für meinen Geschmack auf jeder kleineren Ausstellung, der sie beiwohnen, einen Ruhepunkt für das Auge. Ein kleineres »Überschwemmung am Niederrhein« ist sehr gut. Ein »Waldinneres aus Rominten« mit einem fegenden Hirsch sehr frisch. Das Tier steht da ohne Pose und ungewollt. Ein kleiner Strand mit weissen runden Wolken von *C. Becker* hat viel Anziehendes. Das »Menschenpaar« von *Kelber* ist ein Bild, in dem Er ein tüchtiger germanischer Bursche ist, der zeigt, dass der Verfertiger weiss, wie und wo die Muskeln unter der Haut spielen. *G. Marx* hat oben auf der allerliebsten Galerie zwei Rahmen mit landschaftlichen Skizzen ausgestellt, die oft einen überraschend feinen Ton zeigen. Unten giebt seine Skizze »Alt-Hamburg« gut den sonnigen Tag wieder. Prof. *Claus Meyer's* »Interieur aus Edam« zeigt die Vorzüge des Meisters in ausgeprägtester Weise. *Erich Nikutowski* hat unter anderem ein kleineres Bild »Motiv aus Lorch a. Rh.« ausgestellt, das gut im Ton durchgeführt ist. Von *E. Pohle's* Sachen gefällt mir am besten die »Entführung«, ein eine Nymphe »Huckepack« in Sicherheit bringender Faun. *Gari Melchers* der Gast ist nicht so vertreten, wie man es gewohnt ist. Aber ich glaube kaum, dass er seine Sachen auf so kleine Räume berechnet hat, und dass sie besser wirken würden, wenn man weiter zurücktreten könnte.

Alles in allem glaube ich nicht, dass die Bilder, die uns hier geboten werden, den dekorativen Rahmen und Umgebung alle ohne Schaden entbehren könnten.

In der *Kunsthalle* ist nun auch die Ausstellung des »Vereins Düsseldorfer Künstler zur gegenseit. U. u. H.

Petersen Angeln fällt mit frischen kräftigen Sachen einigermassen aus dem Rahmen heraus. Prof. *Kröner's* Bild »Ein Einsiedler im Oberharz« nimmt den Ehrenplatz in der Mitte ein. Der Einsiedler ist ein mächtiger Brunfthirsch, der da, ein Alleinherrscher, den Brunftplatz behauptet, über den hinweg der Blick in weite Waldreviere schweift. Ein Bild von *Baur jun.*, »Vorbereitung zum Heringsfang an der holländischen Küste« zeigt ein frisches Motiv. Gut ist darin die Zusammenstellung der vielen verschiedenartigen Gärten. Das Braun in der Luft drückt auf den unteren Teil des Bildes. Ein recht tüchtiges Bild ist da von dem Akademiker *Schönnenbeck*. Ein Kerl an der Säge wirkend. Auch *Günther's* Bild ist tüchtig.

Im übrigen freut man sich, wenn man in dem Saal der städtischen Galerie wieder vor den grossen »Fischmarkt in Reval« von *Gregor von Bochmann* kommt. Ein Bild, so reich an prächtigen Ecken überall, so mächtig im dunkelgoldigen Ton des Ganzen. Dann wieder noch die vornehme Farbenwirkung der Fresken von Karl Gehrts im Treppenhaus.

Das wäre alles. Die Trümpfe der Partei scheinen langsam ausgespielt zu sein. Die Notwendigkeit, noch immer krampfhaft diese *März-Ausstellungen* in der *Kunsthalle* aufrecht zu halten, ist nicht recht einzusehen, da die »Kunstvereins-Ausstellungen« um Pfingsten sie zu weit in den Schatten stellen. Doch »des Menschen Wille ist sein Himmelreich und auch seine — Hölle«. A-u-g-e.

Berlin. Max Liebermann's »Waisenmädchen«, das bisher in französischem Privatbesitz war, ist vom Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. erworben worden. Das ist um so freudiger zu begrüssen, als nunmehr alle fünf Werke, die der Meister nach Frankreich verkauft hatte, wieder nach Deutschland zurückgekehrt sind. Ausser jenem Bilde sind das »Die Schusterwerkstatt« (jetzt Nationalgalerie), »Die Konservenmacherinnen«, »Alte Frau am Fenster« und »Altmännerhaus«. -r-

VERMISCHTES

Berlin. Hubert Herkomer, der noch in Berlin weilt, erklärt die Zeitungsnachrichten, dass bei der diesjährigen internationalen Kunstausstellung in London wegen der in Deutschland herrschenden Sympathien für die Buren keine Werke deutscher Künstler zugelassen werden würden, für gänzlich unbegründet, schon deshalb, weil in diesem Jahre überhaupt keine internationale Ausstellung in London stattfinde. Es bestehe ganz im Gegenteil in England nicht die leiseste Missstimmung gegen deutsche Künstler, sondern man bringe diesen die wärmsten Empfindungen und Hochachtung entgegen.

Berlin. Professor *Paul Meyerheim* sucht zur Vervollständigung der im April a. c. im Akademiegebäude stattfindenden Ausstellung seiner Werke folgende in Berlin befindliche Bilder, deren Besitzer ihm nicht bekannt sind 1) Schäfers Mittagbrot. Alter Schäfer isst, unter einer Weide sitzend, aus einem Topfe, den ein Bauernjunge gebracht hat. 2) Landschaft, Harz. Grosser dunkler Eichbaum, blasser Himmel, steiniger Vordergrund, dort eine Schafherde. 3) Ziegenhirt. Landschaft in trüber Stimmung, lagernde Ziegenherde, alter Hirt kratzt mit dem Stock in der Erde. 4) Zwei braune Wachtelhunde neben einem Fauteuil, auf dessen Lehne ein grauer Papagei einen Knochen benagt. 5) Affengruppe. Kleines Bild, Opus I. Sehr dunkel gehalten und 6) Affengruppe. Künstler. Ein Pavian studiert den Affentheaterzettel. — Die etwaigen Besitzer werden gebeten, ihre Adresse an den Künstler, Hildebrandtstrasse 22, Berlin, einzusenden. -r-

Freiburg i. Br. Hier fand ein vom liberalen Verein einberufener Bürgerabend statt, bei dem über die lex Heinze debattiert wurde. Herr Junghanns, Staatsanwalt am grossherzoglichen Landgericht in Freiburg und Katholik, sprach sich in längerer, unparteiischer, eingehender Rede scharf gegen die »Kunstparagraphen« der lex Heinze aus. Er sagte u. a.: »Die Annahme des Gesetzes würde zur Folge haben, dass sich Deutschland vor der Welt lächerlich mache. Die Regierung würde nicht auf das Gesetz gekommen sein, wenn nicht das Centrum im Reichstage ausschlaggebend wäre; das Regiment solcher Finsterlinge dürfe nicht andauern.« — Es wurde einstimmig eine Protesteingabe an den Bundesrat beschlossen. §

Weimar. Hier fand eine *Protestversammlung* gegen die lex Heinze statt, die von einem Komitee einberufen war, dem u. a. Julius Grosse, Ernst Häckel und Detlev von Liliencron angehören. Die Versammlung nahm einen glänzenden Verlauf. ∞

Berlin. Zum Besten der Verwundeten und der Hinter-

bliebenen der Gefallenen im südafrikanischen Kriege hat Herr *M. Jaffé*, hier, Margaretenstrasse 8, auf Anregung eines Komitees den Entschluss gefasst, seine Galerie italienischer, niederländischer, französischer und älterer deutscher Meister für einige Zeit dem Publikum zu öffnen. Der Eintrittspreis beträgt mindestens 1 Mark und ist der Gesamtertrag für jenen wohlthätigen Zweck bestimmt. Die Galerie enthält auch eine Reihe bedeutender Zeichnungen Menzel's und eine Anzahl von Miniaturmalereien. -r-

Rom. Kammer und nun auch Senat haben den Gesetzentwurf angenommen, der für *öffentliche Arbeiten* und für den Zeitraum der vier Jahre 1899 bis 1903 über die durch Gesetze von 1881 und 1890 festgelegten regelmässigen Aufwendungen des Staates hinaus die besondere Summe von 56473000 Lire bewilligt. Den öffentlichen Bauten Roms kommen davon 27200000 Lire zu Gute, darunter dem Viktor-Emanueldenkmal 8 Millionen Lire, den Regulierungsarbeiten der Piázza Venezia 5300000 Lire, dem Justizpalast 8100000 Lire, den Tiberregulierungsarbeiten 5½ Millionen Lire. Neben dem Bestreben, das ökonomische Leben der Hauptstadt zu heben und ihrem künstlerischen Gesamteindruck den Charakter der Unfertigkeit zu nehmen, kommt für diese Bewilligungen auch wohl der Gedanke einer Weltausstellung in Rom im Jahre 1910 in Betracht. *v. Gr.*

Mailand. Bekanntlich tobt seit Jahrzehnten in Mailand der künstlerische Meinungskampf, ob am Dom die im 16. Jahrhundert gebaute und unter Napoleon vollendete Spätrenaissancefassade durch eine neue Fassade im Spitzbogenstil ersetzt werden soll oder nicht. Im Jahre 1888 war, da der ursprüngliche Fassadenentwurf verloren gegangen ist, für eine neue Fassade ein Wettbewerb ausgeschrieben, der von dem im folgenden Jahre gestorbenen Architekten Gius. Brentano gewonnen wurde. Die neue Fassade sollte dem Dom seine volle Stileinheit wiedergeben. Aber der schon damals vorhandene Widerstand gegen den weitaussehenden Umbau hat sich in den letzten Jahren bedeutend verstärkt; namentlich die pekuniären Bedenken — man verfügt über etwa 650000 M., die nur für das Baugerüst reichen werden — sind in den Vordergrund getreten. Und nun hat auch neuerdings eine Versammlung von Künstlern und Kunstfreunden sich mit 75 gegen 25 Stimmen dahin ausgesprochen, dass »historische Bauwerke gegen die moderne Manie des Umbaues und sogenannter Verschönerung geschützt werden müssten«. Das dürfte wohl das Schlussurteil in der Frage sein. *v. Gr.*

Paris. Museen. Die herrlichen Bildhauerwerke der Foyers des Théâtre-Français, die bei dem Brande glücklicherweise sämtlich gerettet werden konnten, werden während des Neubaues in zwei sich an die neue Salle Carpeaux anschliessenden Sälen des Musée des Sculptures modernes im Louvre aufgestellt werden. — In der nördlichen Attika des zweiten Stockwerks des Museums von Versailles sind soeben vier neue Säle eröffnet worden, in denen sämtliche dem Museum gehörige Porträts aus dem 16. und aus der ersten Zeit des 17. Jahrhunderts untergebracht worden sind. Dasselbe Museum hat ein sehr merkwürdiges Bildnis des Herzogs von Reichstadt (des Sohnes Napoleons I.) von dem Wiener Maler Krafft erworben. — Der Sohn des berühmten Bildhauers David d'Angers hat dem Louvre zehn von seinem Vater ausgeführte Porträtstatuetten berühmter Männer vermacht. *G.*

Weimar. Aus dem sechsten Jahresbericht der *Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler* ersehen wir, dass die Anstalt auch im verflossenen Jahre erfreuliche Fortschritte aufzuweisen hat. Die Mitgliederzahl beträgt 385 und das mündelsicher angelegte Vermögen ist, gegen M. 118375,24 im Vorjahre, auf M. 145013,91 angewachsen. Die Zuwendungen betrugen M. 1992,65; die Beiträge und Eintrittsgelder M. 21859,32. Eigene Fonds besitzen die Ortsverbände Dresden, Karlsruhe, Stuttgart und Weimar und sind dadurch teilweise bereits in der Lage, ihren Mitgliedern die jährlichen Beitragszahlungen an die Hauptkasse zu erleichtern. Es steht zu hoffen, dass die übrigen Ortsverbände dem Beispiel der genannten Verbände bald folgen und bemüht sein werden, durch Feste, Veranstaltungen etc. sich ebenfalls eigene Fonds zu beschaffen. Der Protektor der Anstalt, der Grossherzog von Sachsen, hat auf der Wartburg eine Sammelbüchse für den Invalidenpensionsfond aufstellen lassen. Ferner ist noch zu erwähnen, dass A. von Werner als Vorsitzender des Hauptvorstandes der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft in den Aufsichtsrat der Anstalt eingetreten ist. — Wir wünschen der Anstalt ein ferneres Gedeihen, da sie wohl berufen ist, im Leben der Künstler eine Lücke auszufüllen, indem sie es ihren Mitgliedern ermöglicht, auch bei geringeren Einnahmen für die Tage des Alters und der Invalidität Sorge zu tragen. *F.*

Auf den *Zustand der öffentlichen staatlichen Bibliotheken in Italien* wirft ein offener Brief der Società bibliografica italiana an den Minister Baccelli ein sehr trübes Licht. Der Schluss des von dem Präsidenten, Senator Brambilla, unterzeichneten Schreibens lautet: »Ew. Exc. bitte ich den geradezu kläglichen Zustand nicht aus den Augen zu lassen, in dem aus Mangel an Personal, Räumlichkeiten und Büchern die italienischen Bibliotheken, wahre Aschenbrödel des italienischen Unterrichtswesens, sich befinden; sie scheinen der traurigsten Phase ihrer schon lange nicht beneidenswerten Existenz entgegenzugehen. Ich will nur von den grösseren reden. Die Biblioteca Nazionale in Neapel ist in einem Zustand, dass die Studierenden der Universität sich vor kurzer Zeit an Ew. Exc. mit einem Kollektivschreiben und der Feststellung gewandt haben, dass die Bücher der Bibliothek für sie unzugänglich seien. Die grösste Bibliothek der Hauptstadt, die Vittorio Emanuele, kämpft gegen derartige Armut, dass sie gezwungen gewesen ist, die Abonnements auf Zeitschriften aufzugeben, ihr Zustand ist in diesen Tagen Gegenstand der herbsten Kritik der hauptstädtischen Blätter gewesen. Die Bib. Nazionale in Florenz, eine der bedeutendsten in Europa, ist zu einem unübersichtlichen Magazin von Druckwerken aus allen Teilen Italiens geworden; ihre den Einsturz drohenden Säle müssen gestützt werden, und der Bürgermeister ist genötigt, sich zum Schutz von Kunst und Wissenschaft mit einer Petition an das Parlament zu wenden. Die Marciana in Venedig ist ein ungern gesehener und schlecht gehaltener Gast in einem anderen Zwecken dienenden öffentlichen Gebäude, muss dasselbe in Kürze verlassen, und dann wird sie für einige Jahre für Besucher geschlossen sein. Nur noch die B. Braidese in Mailand hält sich aufrecht, aber nur dank hochherzigen örtlichen Zuschüssen; auch sie leidet übrigens unter tausend täglich sich verschärfenden Schwierigkeiten. Und wenn es mit den grösseren Bibliotheken so steht, wie sieht es in den kleinen aus! Man thut besser, von ihnen nicht zu sprechen. Seit reichlich 15 Jahren kämpfen Ew. Exc. für ein hohes Ideal, die Wiederherstellung der alten glänzenden Universitätszustände. Wirken Sie doch auch dahin, dass die alten ruhmvollen Zustände der italienischen Bibliotheken nicht ein neuer Grund für beschämende Vergleiche zwischen dem Einst und dem Jetzt in unserem Lande werden. *v. Gr.*

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 22. 19. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

IST DIE DONNA VELATA DES PALAZZO PITTI EIN WERK RAFAEL'S?

Zu der Sixtinischen Madonna existieren keine bekannten Entwürfe und Vorstudien, wie zu anderen Werken Rafael's. Einzelne Kunstschriftsteller haben in der Donna velata der Galerie Pitti eine Studie zu ihr sehen wollen; andere erklären dieselbe aber für eine untergeordnete Arbeit von einer gewissen oberflächlichen Ähnlichkeit mit der Sixtina, aber mit solchen Mängeln besonders so schwacher Zeichnung und Modellierung, dass sie nicht als eine Rafaelische Arbeit angesehen werden könne.

Verfasser dieses hat 1866 in Florenz das Bildnis Leo X. mit den beiden Kardinälen de Medici und de Rossi und 1868 die Donna velata kopiert. Das erstere ist anerkannt das Werk Rafael's, wenn auch die Neapolitaner sich rühmen, das Rafaelische Original in ihrem Museo nazionale zu besitzen und das Florentiner Bild für die von Andrea del Sarto gemalte Kopie ausgeben. Beim Anblick des Neapolitaner Bildes ist man freilich zuerst erstaunt über die grosse Übereinstimmung mit dem Florentiner, aber bei längerem Betrachten erkennt man Andrea del Sarto in seiner Arbeit. Durch die Grundlage des Holzes haben beide den gemeinsamen Charakter einer festen Malerei. Aber bei näherer Betrachtung treten die Unterschiede in der Behandlung der Farbe immer klarer hervor.

Beim monatelangen Betrachten und Nachbilden des Florentinischen Pabstbildes fand ich meine früheren Erfahrungen bestätigt, dass bei Rafael die Form und die Farbe untrennbar vereinigt sind, und dass seine Arbeit wesentlich eine a la Prima Malerei ist auf sorgfältig vorbereiteter Grundlage, wobei ohne Übermalung, ja fast ohne Lasur ein harmonischer Fluss zustande gekommen ist. Daher auch die Reinheit, man möchte sagen Jungfräulichkeit seiner Farbe.

Der Charakter seiner Zeichnung ist auch der eines ebenmässigen Flusses und Schwunges. Darin unterscheidet sich Andrea del Sarto in seiner Kopie. Er kann es nicht unterlassen, den einfachen Schwung der Linien Rafael's mit kleinen Druckern und Ecken zu versehen, und so entsteht in den Köpfen anstatt des grossen ruhigen und lebensvollen Ausdruckes bei Rafael ein zwar lebhafterer aber kleinlicherer bei Andrea.

Ausserdem ist höchst charakteristisch, dass die Lasurfarbe bei Andrea del Sarto wie eine rote Glasschicht über der Form schwimmt, namentlich im Kopfe des Papstes und auf den hellroten Gewändern der Kardinäle.

Das Florentiner Pabstbild zeichnet sich durch seinen schönen Ernst und die hohe Würde des Tones in seiner roten Farbenharmonie mit dem kostbaren weissen Damaststoff aus, wie wir sie oft bei Tizian bewundern.

Hervorragende Kritiker machen dem Bilde zum Vorwurf, dass darauf die drei Figuren in keinem inneren Zusammenhange stehen, dass sie durch kein gemeinsames Interesse verbunden sind.

Aber in diesem Nebeneinander und nicht Zueinander ist die bestimmte Absicht des Meisters zu erkennen, die im Leben zusammenwirkenden Persönlichkeiten im Bilde zwar äusserlich vereint, aber innerlich voneinander geschieden darzustellen, um einer jeden ihre selbständige Bedeutung zu geben.

Gerade die historische Objektivität ist bezeichnend für Rafael in seinen Bildnissen, z. B. in dem des Historikers Tommaso Phaedra Inghirami des Palazzo Pitti. Er stellt den stark nach aussen schielenden Mann so dar, dass dies das Auffallendste im Bilde ist und der Beschauer erst sich daran gewöhnen muss, ehe er die Vorzüge des Bildes würdigen kann.

Das Rafaelische Bildnis des Grafen Baldassare di Castiglione im Louvre, von mir um 1860 kopiert, ist auch ein Werk kühler Objektivität, was besonders bemerkenswert erscheint, weil der Graf bekanntlich Rafael's Gönner und Mäcen war und es vielleicht nahe gelegen hätte, dem Bildnisse einen seelisch wärmeren Ausdruck zu geben. Rafael zieht es vor, den Grafen voll ruhiger natürlicher Würde darzustellen, mit einem fein prüfenden Blick der Augen, über denen die Linie der verschieden gehobenen Augenbrauen wie ein beweglicher Wagebalken schwebt.

Auf diesem Bilde trägt zum Eindruck ruhiger geschlossener Innerlichkeit nicht wenig die Haltung der

vorn zusammengefassten Hände bei. Die Umrisse des mit grossem schwarzen Barett bedeckten Kopfes, der Schultern und der Arme bilden eine Figur, ähnlich der einer arabischen Acht, eine Linienführung, die Rafael öfter angewendet hat. Verwunderlich und sehr bemerkenswert ist dabei, dass der Rahmen unten zur Hälfte die zusammengefassten Hände bedeckt.

Das Bild ist auf Leinwand gemalt, sein Gesamtton ein milder, kräftig bräunlicher und der Farbenauftrag verrät nirgends eine Übermalung. Die Urheberschaft Rafael's ist meines Wissens unbestritten.

Dieses auf Leinwand gemalte Bild Rafael's ist für die Beurteilung der Urheberschaft Rafael's bei der Donna velata ausschlaggebend.

Zunächst ist in beiden Bildern die Grösse der Bildfläche und ihrer Verhältnisse, wie auch die Verteilung der Figur im Raum übereinstimmend. Ebenso ist die Linienführung dieselbe, nämlich die der oben erwähnten arabischen Acht, wozu der weite bauschige Schleier und der um den Hals gelegte Gemmenschmuck wesentlich beitragen. Der Stil der Zeichnung in seinem massvollen Schwung, die breite Auffassung der Formen des Kopfes, Halses und der Hände wie der Gewandung sind diejenigen Rafael's, der zwar die Einzelheiten den grossen einfachen Licht- und Schattenmassen unterordnet, aber zugleich den individuellen Charakter der Form aufs feinste und bestimmteste wiedergiebt.

Neben dieser breiten Modellierung zeigt das Bild der Donna velata die sorgfältigste lebendigste Ausführung des feingefaltelten weissen Hemdes mit den schwarzen Schnürschleifen und gelben Quasten über dem Busen, so dass diese feinen Einzelheiten einen künstlerischen Gegensatz zu der grossen Form und die notwendige Abwechslung zu derselben bilden.

Der zarthellbraune Schleier hüllt, vom Kopfe niedersinkend, den rechten Arm ein, dessen Hand sich sanft und natürlich an das Mieder legt, während die Linke ungezwungen nach der rechten Seite reicht, und wieder bemerkenswerter Weise vom Rahmen unten zur Hälfte bedeckt wird. Das Bild ist ebenfalls auf Leinwand gemalt, der Gesamtton ein zartbräunlicher, milder, ein blonder, wie manche Kenner sagen, doch fällt der Ton und die Malweise des grossen weitbauschigen Damastärmels etwas aus der allgemeinen Harmonie heraus, worüber weiter unten Aufschluss gegeben werden soll.

Aus der auffallenden Übereinstimmung der ganzen Anlage beider Bildnisse und ihres eigentümlichen Abschlusses nach unten, zusammen mit dem Stil der Zeichnung nnd Modellierung wie des Farbentons und Farbenauftrags und nicht minder durch die Würde und Ruhe des seelischen Ausdrucks ist der Schluss zu ziehen, dass die Donna velata ein Werk Rafael's ist wie das Bildnis des Grafen Baldassare di Castiglione im Louvre. Wenn Kenner der Donna velata einwenden, dass das Bild etwas Unharmonisches in der Farbe und in der Technik hat, so muss das freilich zugegeben aber dazu bemerkt werden, dass diese Mängel erst mit der Zeit so empfindlich geworden sind.

Beim Kopieren und genauestem Untersuchen des Bildes entdeckte ich an der Umgebung der Finger der rechten, über das Mieder gebreiteten Hand Reste einer kräftigroten Farbe und nun wurde mir klar, dass zuerst ein rotes Gewand gemalt gewesen war. Jetzt erklärte sich mir auch der sonderbar graue ziemlich bestimmt abgegrenzte Fleischton auf dem blossen Halse, der von der linken Schulter sich zum Busen herabzieht, und auch gewisse violettliche Stellen in dem grossen graugelblichen bauschigen Damastärmel des linkel Armes.

Das ursprünglich rote, viereckig am Halse ausgeschnittene Kleid hat weichen müssen. An seine Stelle ist ein weisses feinfaltiges Hemd mit tiefem runden Ausschnitt gemalt und der darüber etwas grau erscheinende Fleischton vom Ausschnitt bis zur Schulter ist durch das Durchwachsen der roten Gewandfarbe entstanden.

Unterhalb des Hemdes umschliesst ein niedriges Mieder von graugelblicher Farbe den Busen und den linken Arm ein weitfaltiger bauschiger Ärmel von graugelblichem Damast mit gelben Schnüren und gelbseidenem Futter.

Während das ursprüngliche Bild einen weichen Ton und die Farbe eine gewisse Mürbheit hat, wie sie der Primamalerei auf etwas einsaugender Leinwand eigen sind, so verliert in dem ganz übermalten grossen Ärmel die Malerei diese Eigenschaften, und an ihre Stelle tritt eine feste, trockene, harte Farbe, die an manchen Stellen durch das Durchwachsen der ersten roten Gewandfarbe jetzt unangenehm violettliche, missfarbene Töne zeigt, und dieser, eine grosse Fläche einnehmende, in Farbe und Malerei vom übrigen Bilde abweichende Ärmel ist wohl der Anlass zu dem Zweifel an der Autorschaft Rafael's. Denn dieser Damastärmel der Donna velata lässt nicht unbedingt die Hand Rafael's erkennen und muss wohl einem Schüler zugeschrieben werden, aber dies Stück ausgenommen besitzt das Bild alle Merkmale und Eigenschaften eines Rafaelischen Werkes. Ganz ausgeschlossen ist durch die Entdeckung des zuerst gemalten roten Gewandes die Behauptung, dass das Florentiner Bild eine Kopie eines Rafaelischen Originals wäre. Nein, gerade dieses pentimento spricht für eine Originalarbeit Rafael's.

Ist nun nach obiger Begründung die Donna velata als eine Arbeit Rafael's anzusehen, so ist sie auch eine Vorarbeit zu seiner Sixtinischen Madonna.

Nicht blos der beiden Bildern gemeinsame Schleier spricht dafür, äusserlich angesehen, sondern auch der Typus des Kopfes und der Hände und sogar diese und die Arme sind schon im Sinne der Haltung und Bewegung bei der Sixtina auf dem Bilde der Donna velata disponiert.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient die Vergleichung der Köpfe. In den Augen der Donna velata ist eine eigentümliche Verschiedenheit der Form und des Ausdrucks bemerkbar. Während das rechte mehr geschlossene Auge im Schatten mit einem freundlichen Blick den Beschauer ansieht, ist das linke weit geöffnet mit dem Blicke staunender Verwunderung und Bewunderung auf den Beschauer gerichtet. Hier spiegelt sich etwas von dem Verhältnis des Modells

zu seinem Maler. Verwunderung darüber, sich im Bilde zu einer Dame erhoben zu sehen, Bewunderung des grossen schaffenden Künstlers.

Dies Staunen der Bewunderung im Auge seines Modells ist von Rafael erfasst und festgehalten und im Kopfe der Sixtinischen Jungfrau Maria zu hoher verklärter Wirkung gebracht worden, so dass nur die alles umfassende Erhabenheit des Blickes aus den Augen des Christuskindes auf ihren Armen denselben an Bedeutung übertrifft. Ihre Augen schauen uns an und doch wieder in sich hinein. Sie betrachten mit heiligem Staunen das an ihr geschehene Wunder und fordern uns auf mit zu staunen und mit zu bewundern ihr göttliches Kind, den verheissenen Heiland, auf ihren Armen.

Dieses Kind mit dem göttlichen Ausdruck und seine gottbegnadete Mutter sind das Höchste, was die Rafaelische, was die christliche Kunst überhaupt hervorgebracht hat.

Möchte es mir gelungen sein, den äusseren und inneren Zusammenhang zwischen dem Bildnisse der Donna velata und dem Bilde der Sixtinischen Madonna nachzuweisen.

Weimar, Januar 1900. *HERMANN BEHMER.*

BÜCHERSCHAU

A. Schmarsow, *Plastik, Malerei und Reliefkunst* (Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste III) Leipzig, Hirzel, 1899.

Das Interesse an dem, was Wert und Wesen der Kunst ansmacht, scheint wieder rege werden zu wollen, man möchte nicht mehr um sie herum reden hören, sondern ihrem Kern näher kommen, möchte zu dem immensen Reichtum an Kunstschätzen, welche vor den Augen unserer Generation aufgestapelt liegen, ein inneres Verhältnis gewinnen. Hier klärend und fördernd zu wirken, den Weg aus der Verwirrung der Kunstbegriffe zu weisen, ist das Bestreben der »*Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste*« von *August Schmarsow,* welche mit dem vor kurzem herausgekommenen dritten Heft ihren Abschluss gefunden haben. War das erste Heft der Frage nach dem Malerischen in seinem Verhältnis zu den graphischen Künsten, das zweite dem Malerischen in der Architektur gewidmet, so möchte die letzte Abhandlung das Wesen der *Plastik* in seinem Unterschied von der Malerei zu erfassen suchen. Hier, wo das »Problem der Form« in den Vordergrund trat, war natürlich eine Auseinandersetzung mit dem bekannten Buch Adolf Hildebrand's unvermeidlich, zumal sich Schmarsow zu einer abweichenden Ansicht bekennen muss. Vor allem ist es ihm darum zu thun, vor einer Auffassung der bildenden Künste unter einem gemeinsamen Formproblem, wie es Hildebrand thut, zu warnen. Er leugnet, dass die Reliefauffassung das Prinzip sei, durch welches jegliches Kunstwerk erst seine künstlerische Einheit gewinne. Eine strenge Sonderung der Künste, hier speziell der Malerei und der Plastik, ist daher der Hauptinhalt des ersten Kapitels, in dem diese beiden Künste als ihrer Natur nach verschiedene charakterisiert werden. Während das Hauptproblem der Malerei für Schmarsow die Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Dingen dieser Welt ist und zwar zunächst, soweit wir im Augenschein seiner habhaft werden können, ist ihm die Plastik dagegen die Kunst, deren eigenstes Anliegen in der schöpferischen Darstellung des Körpers selbst zu suchen ist. In diesem Sinne ist es ihm darum vor allem wichtig, den Wert der Mimik für das Verständnis der Plastik klar zu machen und zu diesem Zwecke die von Hildebrand so zurückgesetzte Thonbildnerei wieder in ihre Rechte einzusetzen. Gerade diesen Vorgang des Modellierens hält er für den eigentlich entscheidenden Prozess der Bildnerei, von dem aus in erster Linie das Problem der Form in der Plastik erklärt werden könne, während bei der Steinskulptur die Schwierigkeiten der Arbeit in härterem Material an mehr als einem Punkte den natürlichen und unmittelbaren Weg des schöpferischen Verfahrens verbieten und nur auf Umwegen zum Ziel gelangen lassen. Beim Modellieren in Thon oder Wachs sei die Selbstversetzung in das Gebilde ein selbstverständlicher, wenn auch noch so unbewusster Vorgang. Deshalb werde auch den frischweg modellierten Thonfiguren vor allen Dingen eine Eigenschaft gesichert sein, die ausser den konstitutiven Grundlagen menschlicher Konfiguration als wichtigste gelten dürfe: das *Motiv.* Während Hildebrand in der Erscheinung als Raumwert den elementarsten notwendigsten Ausdruck erkennt, in dem Funktionswert dagegen erst einen Ausdruck, der sich auf die Erscheinung als Raumwert beziehe, setzt Schmarsow dem die Bedeutsamkeit des Motivs entgegen: »der Ausgangspunkt aller ausdrucksvollen Bethätigung liegt in der Mimik«. Und wenn auch erst der echte plastische Genuss erwachse, wenn das Auge die Forderung stellt, dass die volle Daseinsform sich ausweise, so eröffne sich uns der Weg zum Verständnis der organischen Schönheit doch erst durch den Eindruck des bewegten Organismus. Die Emanation aller Teile von einem Centrum her, vom Sitz des Lebens, ist für Schmarsow der Kern des plastischen Schaffens. Für ihn geht der Bildhauer nicht von einer allgemeinen Raumvorstellung aus, sondern im Gegenteil, solange es sich um das Hauptanliegen seiner Kunst, um die freie, isolierte Figur handelt, zieht er den umgebenden Raum nicht mit in seine Rechnung. So schreckt auch Schmarsow nicht vor einem Bündnis der Plastik mit der Architektur zurück und bejaht die Existenzberechtigung einer monumentalen Plastik, welche im Einvernehmen mit den Prinzipien der Baukunst der plastischen Gestalt, indem sie sie tektonisiert, einen über momentane Bedeutung hinausgehenden Wert verleiht. — Im Anschluss an dieses Hauptthema des Bildners, die Schöpfung der freistehenden Gestalt, verfolgt dann Schmarsow die Zusammenordnung von mehreren Gestalten zu einer Gruppe, die auch für ihn bereits einen Schritt aus dem eigensten Bereich der plastischen Kunst heraus bedeutet. Er unterscheidet hier eine tektonische Gruppe, welche als Abweichung zur Architektur hin nur eine ideelle Raumeinheit darstellt, den Zusammenhang vollständig nur für die Vorstellung, nicht für das Auge allein sich vollziehen lässt, eine malerische, welche als Erscheinungszusammenhang gedacht, den Schattenraum einer Nische oder ähnliche Veranstaltungen nötig macht, und eine spezifisch plastische, bei der ein Zusammenhang rein körperlicher Art gelungen ist, wiewohl auch hier — selbst bei so vollendeten Lösungen wie bei den »Ringern« in den Uffizien oder der Gruppe »Menelaos und Patroklos — ein kryptotektonischer oder kryptomalerischer Bestandteil stets übrig bleibt. — Erst von hier aus, nachdem das wesentlichste Anliegen des Plastikers bis ins äusserste durchgeführt, wendet sich Schmarsow dem Problem der Reliefkunst zu, in dem Hildebrand das erlösende Prinzip erblickt hatte, welches durch alle Künste ginge. Zunächst muss Schmarsow überhaupt schon gegen die Definition der Reliefauffassung, wie sie Hildebrand giebt, Front machen. Er setzt der Ansicht dieses, die Reliefvorstellung fusse auf dem Eindruck des Fernbildes, aus der Nähe geschaute Natur sei nicht als Relief gesehen, die Überzeugung entgegen, dass die Reliefauffassung ebensowenig auf dem

Eindruck eines Fernbildes basiere, wie auf dem nahen Standpunkte kubischer Körperschau, sondern dass, wo der nahe Umkreis um uns selbst, in dem wir dreidimensionale Körper gleich dem unsern erwarten, also das Reich der Rundplastik aufhört und sich der entfernteren Distanzschicht des Fernbildes nähert, hier die Übergangssphäre liege, wo die Reliefauffassung walte. »Hier ergiebt sie sich für unsere menschliche Organisation ganz natürlich; denn hier gleitet für unser Auge wie für unser Körpergefühl die Auffassung der Einzelkörper für sich in die Auffassung ihres Zusammenhanges über.« Von diesen Erwägungen aus gewinnt nun Schmarsow die Statuierung von drei Reliefhauptarten, einer spezifisch plastischen, einer tektonischen und einer malerischen, d. h. es stellt sich in der Reliefkunst ein ähnliches Verhältnis heraus wie in der Gruppenbildung, als deren weitere Fortsetzung wir ihre Bestrebungen nach Wiedergabe eines Zusammenhanges auch auffassen dürfen. Die spezifisch plastische Lösung wird durch das *Hochrelief* repräsentiert, das sich indes nicht allein nach dem äussersten Mass der Erhebung bestimmt, sondern als ergänzende Charakterisierung hinzufordert, dass die Normalhöhe der Figuren die Gesamthöhe der Bildfläche für sich in Anspruch nimmt, über den Körpern also keinen leeren Luftraum übrig lässt und die Einheit in der Flächenschicht, welche den Gestaltungsraum ausmacht, erreicht. Das *Flachrelief* dagegen bewahrt einen tektonischen Charakter, indem es die Abbilder der lebendigen Geschöpfe nur zur Belebung der Fläche, wie jede sonstige Ornamentik, verwendet. Seine ästhetische Funktion ist die: den simultanen Eindruck der tektonischen Form in successive Auffassung zu übertragen. Die reale Fläche mit ihren zwei Dimensionen überwiegt stark, die dritte ist nur latent in der Masse, aber dieser Verzicht bedeutet auf der andern Seite einen Zuwachs an Körperhaltungen und Bewegungsmotiven, die dem Hochrelief verwehrt sind. Zwischen diesen beiden Reliefarten steht das *Halbrelief*, wie es vorzugsweise bei Münzen und Medaillen zur Anwendung kommt. Das *gemischte Relief* sodann, das zwei Prinzipien der Gestaltung, einen stärkern und schwächern Masstab der Erhebung mit einander verbindet oder gar mit drei Stufen operiert, stellt den Versuch dar, die Tiefe auszubeuten, ohne freilich auf diese Weise zu einer einheitlichen Lösung zu kommen. Erst wenn der Künstler die Einheit von den Körpern auf den Raum überträgt, entsteht eine neue Reliefart, die des Tiefreliefs. Nicht mehr das reale Tiefenmass der Figuren ist hier der entscheidende Faktor, sondern eine Mehrzahl von Gründen schiebt sich hintereinander und die Luftregion über den Köpfen der Gestalten gewinnt einen Zuwachs, der den Einfluss einer unbezeichneten Region der weitern Welt fühlen lässt. Als Gesetz dieser Klasse ergiebt sich die Reliefperspektive, die den natürlichen Bestand organischer Körper zurechtrückt, verkürzt und auflöst nach dem Bedürfnis des optischen Scheins. Die ganze Rechnung nähert sich der Aufgabe der Malerei und sucht den Bedingungen eines Fernbildes zu entsprechen, ohne sich schliesslich mehr um die annähernde Übereinstimmung mit der Körperform in natura, besonders in der Dicke, zu kümmern. Darum haben auch alle Verehrer des klassischen Reliefs der Griechen stets Einspruch gegen dieses Tiefrelief erhoben, das allerdings etwas ganz anderes darstellt, als Hildebrand mit diesem selben Ausdruck bezeichnet. — Wie wir ein ausgeführtes Gemälde in der Zeichnung gleichsam auf einen linearen Auszug zu reduzieren versuchen, so kann das Grundprinzip des Tiefreliefs schliesslich auf die Bedingungen des Flachreliefs eingeschränkt werden; so entsteht das *perspektivische Flachrelief* wie es etwa Donatello in dem Relief der Schlüsselübergabe (London, Southkensington-Museum) ausgeführt hat. — Nachdem so der Normalfall der Reliefkunst, sowie die Abweichungen nach der Tektonik und Malerei hin festgestellt sind, behandelt der Verfasser in einem letzten Kapitel über »Reliefanschauung und Dekoration« die Einordnung der drei bildenden Künste in das Gesamtkunstwerk, das Ideal einer modernsten Künstlergeneration. — Als Schlussstein sämtlicher drei Beiträge fügt sich dann noch ein Abschnitt über das »Reich der Kunst« an, in dem Schmarsow die bildenden Künste untereinander und gegen die Hemisphäre der Künste der Innenwelt mit kurzen schlagenden Formeln zu scheiden bestrebt ist. So abstrakt auf den ersten Blick die mathematische Einfassung erscheinen mag, das Erleben derselben wird sicher für viele klärend wirken, manche vielleicht eine ganz neue Stellungnahme gewinnen lassen. Schmarsow bekennt sich, wie schon eingangs gesagt, zu der Ansicht, dass unmöglich allen bildenden Künsten ein und dasselbe Gestaltungsprinzip innewohnen könne, dass unmöglich der Antrieb, der zu ihrer Entstehung und Weiterbildung führt, in einem gleichen Problem gesucht werden dürfe. Die Rücksicht auf die Körperlichkeit unseres Leibes, die Ortsbewegung, die Tastempfindungen im ganzen Umkreis der Aktivität unserer Arme und Hände, und das Körpergefühl, das nicht allein diese physischen Bethätigungen begleitet, sondern auch von Gesichtseindrücken wie von Vorstellungen miterregt wird — die Rücksicht auf diese Momente hat ihn zu einer anderen Auffassung geführt. Architektur, Plastik und Malerei sind ihm verschiedene Künste mit besondern Gestaltungsprinzipien. Die Architektur ist Raumgestalterin, die Plastik Körperbildnerin, während die Malerei eine räumlich-körperliche Totalität — allerdings nur dem Augenschein nach giebt. Ihnen entsprechen auf der Seite der zeitlichen Künste die Musik, die Mimik und die Poesie, in der Weise, dass sich Architektur und Musik als die Gestalterinnen des Elementaren, der Grundfaktoren dieser Welt, als die »kosmischen Künste« zusammenschliessen, Plastik und Mimik als die ausschliesslich mit dem Menschen selber operierenden, während Malerei und Dichtkunst als Auseinandersetzungen mit der Welt da draussen zusammengehören. Dieser Relation der Künste untereinander steht dann eine zweite gegenüber, wenn es auf die Frage ankommt, welche von ihnen zusammengenommen erst einen zureichenden Ausdruck für eine künstlerisch verarbeitete Weltanschauung geben. In diesem Sinne spricht Schmarsow von Komplementärwirkungen zwischen Mimik und Plastik, Malerei und Musik, Architektur und Poesie. Die Ornamentik schliesslich schlingt um das Ganze dieser Kunstwelt das Band, das diesen heiligen Bezirk mit den profanen Bestrebungen der Kunstgewerbe vermittelt. — Alles in allem erweisen sich die Ideen Schmarsow's als der höchsten Beachtung wert für jeden, welcher aus unklarem Staunen zu nachdenklichem Kunstgenuss und Verständnis vordringen will, gleich beherzigenswert für Künstler wie für Kunstfreunde. Gesundes Kunstgefühl zu wecken, zu klären, frei zu machen von Vorurteilen ist seine Hauptabsicht; auf Grund der Erfahrungen eines steten intimen Verkehrs mit den Kunstwerken der Vergangenheit möchte er dem modernen Menschen die Mittel an die Hand geben, den Weg zu dem eigensten Wesen der Künste zu finden.

Felix Witting.

J. B. Supino. Sandro Botticelli. Firenze Fr. Alinari — B. Seeber, Editori. 1900.

Eine Monographie Botticelli's in seiner Muttersprache von einem Landsmann geschrieben, war bis heute seit Vasair noch nicht versucht worden. So hat die Arbeit Supino's unter allem, was über den Florentiner Quattrocentisten geschrieben wurde und geschrieben werden wird, besondere Vorzüge und besondere Existenzberechtigung voraus.

Denn wer mit der Sitte und Sprache des Landes vertraut ist, das er wie der Künstler selbst sein Vaterland nennt, wird mancherlei innere und äussere Vorgänge und Beziehungen beobachten, die dem Fremden entgehen. So hat den auch Supino zum erstenmal auf den innigen Zusammenhang hingewiesen, der zwischen den Theorien des Geon Battista Alberti und der Kunst Botticelli's besteht, der seinem Landsmanne nicht nur stoffliche Anregungen verdankt, wie z. B. in der »Verleumdung des Apelles«, sondern der auch in der Behandlung der flatternden Gewänder, welche die Körperformen durchschimmern lassen, in der eigenartigen Bildung der Haare, welche bald Schlangengewinden, bald Feuerflammen gleichen, aus der Lektüre des Buches über die Malerei Nutzen gezogen hat. Überdies bringt Supino zwei wichtige neue Dokumente bei. Das erste erhärtet den Aufenthalt Botticelli's in Pisa im Jahre 1474, wohin der damals 27jährige Maler berufen war, um im Camposanto zu malen; das zweite nennt uns als Auftraggeber der Madonna in der Palmenlaube im Berliner Museum den Agnolo de' Bardi und bestimmt zugleich die Entstehungszeit eines der herrlichsten Tafelbilder Botticelli's in den Jahren 1484—85. Der Stoff ist klar und übersichtlich in drei Hauptabschnitte gegliedert. Der erste umfasst die frühen Madonnendarstellungen und die ersten Arbeiten im Dienst der Medici, die Pallas im Palazzo Pitti und die Anbetung der Könige in den Uffizien. Die zweite Periode beginnt mit den monumentalen Freskobildern, die Botticelli in den Jahren 1481—83 in der Sixtinischen Kapelle in Rom ausgeführt hat und umfasst alle seine Hauptwerke in Florenz, Primavera, Venus bis zur Verleumdung des Apelles. Der dritte Abschnitt (1492—1510) zeigt uns Botticelli erst unter dem Einfluss Savonarolos, dann als Illustrator der göttlichen Komödie. Das Künstlerleben ist also in ähnlicher Weise angeordnet, wie es andere Biographen Botticelli's vor Supino gethan, nur hier und dort wurden einzelne Werke anders in den Zusammenhang eingereiht. Auch die Stilkritik wurde mit feinem Verständnis für Botticelli's Eigenart geübt; das Tondo in der Borghese-Gallerie z. B. wird mit Recht nicht als eigenhändige Arbeit des Meiters aufgeführt. Die vielen Citate im Text sind störend; sie hätten völlig fehlen können. Man fühlt sich immer wieder aus der Lebensbahn und den Gedankenkreisen Botticelli's herausgerissen, wenn man lesen muss, wie dieser oder jener moderne Kunstschriftsteller seine Werke beurteilt und erklärt hat. Man hätte sich begnügt, alles das in den Anmerkungen zu finden. In der Wahl der Abbildungen sah sich der Autor durch die Wünsche des Verlegers beschränkt. Alinari wollte eben einen möglichst vollständigen Katalog seiner Aufnahmen geben. Doch kennen wir sie schon alle. Wie verdienstvoll wäre es aber gewesen, gerade Fernerliegendes zu bringen, wie es Fritz Knapp in seinem Pier di Cosimo gethan hat. Nur in den Dante-Illustrationen sind auch die Abbildungen sorgfältiger gewählt. Man sieht, der Verfasser hatte hier freie Hand. In einem Anhange ist dem verdienstvollen, wohlkomponierten und geistvoll geschriebenen Werk eine dankenswerte Bibliographie alles dessen beigegeben, was bis heute über Botticelli veröffentlicht worden ist.

E. ST.

KUNSTBLATTER

Wien. Kupferstich der Darmstädter Madonna Holbein's des Jüngeren. Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat es sich zur Aufgabe gemacht, nach dem berühmten Bilde der Madonna Holbein's des Jüngeren in Darmstadt einen Kupferstich von der Hand des Fräulein Doris Raab anfertigen zu lassen. — Diese bei unsern heutigen Begriffen und wohlberechtigten Ansprüchen unendlich schwere Aufgabe hat Fräulein Doris Raab in zwölfjährigem Ringen glücklich und in hohem Grade befriedigend gelöst, denn der Kupferstich tritt uns in allen, auch den kleinsten Teilen als ein Werk entgegen, das nur den einen Zweck hat, den bewunderten Meister mit solcher Pietät wiederzugeben, dass uns seine ganze Individualität imponierend vor die Augen tritt. — Das ist dieselbe Darmstädter Madonna im Stich mit der reichen Farbensymphonie, einem Durcheinanderwogen von Tönen, voll Klanges und Glanzes, wie kein anderes Bild des Meisters. — Die Farbigkeit des Stiches ist so ausserordentlich und die Gegensätze sind dem Urbilde so treu, dass es auch etwas Rauschendes und Fortreissendes hat wie das Original selbst, in welchem das trunkene Auge sich zu einer lebhaften Wanderung, zu einem schwungvollen Kreislauf gezwungen sieht, wie er Rubens'schen Bildern eigen ist. — Die Künstlerin hat es gut verstanden, den Glanz und die Tiefe der Farben wiederzugeben, neben dem blütenhaften Weiss der Frauenhauben den milden Fleischton im Kopfe der Madonna und dem Körper des Jesuskindes, das Goldhaar der Jungfrau und den hellblonden Krauskopf des Knaben. Dagegen auf der anderen Seite das bräunlich kräftige Gesicht des Bürgermeisters Meyer mit den schwarzen Haaren, etwas tiefer den blonden knieenden Jüngling, der vor sich das süsslächelnde blondgelockte nackte Brüderchen mit den Armen umfängt. Insbesondere ist das Haar aller Personen bei Wiedergabe der glänzenden feinen losen Einzelheiten von der schönsten weichsten Behandlung. — Wie ist der helle Ton der Schärpe über dem dunkelfarbig schimmernden Gewande und höher hinauf der mit Goldfäden durchwirkte hellseidene Ärmel der Madonna prächtig wiedergegeben, und ebenso die Tuch- und Sammetstoffe mit ihren vollen tiefen Tönen und unten zuletzt der schöne, reichverzierte Teppich, auf dem die in Weiss gekleidete junge Tochter kniet, und dahinter in dunklen Gewändern mit Pelzbesatz die sinnende Mutter, und der Madonna zunächst die stillblickende erste Frau des Bürgermeisters. In der innigen Hingabe und der ganz künstlerischen Wiedergabe des Originals hat Fräulein Doris Raab ein Werk geschaffen, das neben den bedeutendsten Leistungen unserer Tage seinen Platz nimmt und denselben immer behaupten wird. — Auch die bedeutende Grösse des Stichs trägt dem Bedürfnisse nach dekorativer Wirkung Rechnung, und wir beglückwünschen die Künstlerin, die sich in ihrer grossartigen Arbeit ein so schönes dauerndes Denkmal gesetzt hat. — Bei dieser Gelegenheit sei auch noch ein kleiner Nachtrag zu meinem Aufsatz in der Kunstchronik vom 11. Januar 1900 gegeben.

Wenn, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, das Dresdener Bild zu gleicher Zeit mit dem Darmstädter entstanden ist, so ist selbstverständlich auch die Änderung des Formats in der Dresdener Wiederholung aus Holbein's eigenster Empfindung hervorgegangen und die Erhöhung der Säulen links und rechts und der Muschelnische über dem Kopfe der Maria sein Werk zur Befriedigung seines Schönheitssinnes. — Hatte Holbein in dem ersten, dem Darmstädter Bilde, mit feurigem Temperament in der Schaffensfreude neben der Charakteristik der Gestalten aus seinem Bedürfnisse heraus der Farbe die vollste Glut verliehen, so verlangte nach Vollendung des Bildes sein kritischer ästhetischer Sinn anstatt der die Gestalt der Madonna bedrückenden niedrigen Nische für den Aufbau seiner Gruppe eine bessere Raumverteilung. — Am Original war nichts mehr zu ändern, und so wurde die Wiederholung in mehrfacher Beziehung ein grosses Pentimento. Er schuf darin die höheren Säulen und die erhöhte Nische, in welcher die Madonna in freier und zugleich demütiger

Erhabenheit vor uns steht. Aber in der Wiederholung sollte gewiss auch im Sinne des Auftraggebers und seiner Familie das Bild mehr als das Original ein Andachtsbild werden und deshalb musste die Farbenglut darin gemildert, der Wert mehr auf die andachtsvolle Stimmung der dargestellten Personen gelegt werden. Damit die Köpfe eindrucksvoller wirken könnten, musste die schillernde Farbe der Muschel hinter dem Madonnenkopfe zarter und bescheidener, das blaugrün schimmernde Gewand der Madonna zum schwarzgrünen herabgestimmt werden, worauf nun auch die hellrote Gürtelschärpe weniger bunt wirkt und auch der Fussteppich wurde nunmehr untergeordnet. In Summa: der sinnliche Farbenzauber des ersten Bildes wurde in der Wiederholung in der Dresdner Madonna gedämpft und so entstand eine edle Harmonie, in welcher die Reinheit der Form und die Innigkeit des Ausdrucks sowohl in der hoheitsvollen Madonna wie in der andächtigen knieenden Familie zur vollen Geltung kommen. Prof. *H. Behmer.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Bekanntlich haben sich neuerdings Bestrebungen geltend gemacht, durch eine ebenso unverständige wie unzulängliche Art von Bevormundung der Kunst zur Hebung der Sittlichkeit im Volke beizutragen. Der Sturm, der gegen die sog. lex Heinze losgebrochen ist, hat aber gerade trotz manchem Über-das-Ziel-schiessen deutlich bewiesen, wie tief das Gefühl für Sittlichkeit im besseren und grössten Teile unseres Volkes wurzelt, weil dies sich bereit gezeigt hat, für die Freiheit des Geistes und der Kunst auf den Kampfplatz zu treten. Man würde dies sittliche Gefühl durch Hebung des allgemeinen Kunstverständnisses ohne Zweifel in den weitesten Kreisen am besten stärken, und es sollte daher in Bezug auf alles, auch das Geringste, was von irgend einer hervorragenden staatlichen Institution als Kunstleistung in die Welt gesandt wird, die allergrösste Vorsicht angewandt werden.

Im schönen Lichthof des Reichspostamtes sind augenblicklich unter der stolzen Bezeichnung *»Die Reichsdruckerei auf der Pariser Weltausstellung«* Faksimiledrucke nach Kupferstichen, Radierungen und Schabkunstblättern zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt, die in der chalkographischen Abteilung jener hervorragenden Anstalt hergestellt sind. Diese mechanischen Reproduktionen sind, soweit man sich streng an die Originale gehalten hat, in der That meist ganz unübertrefflich und, soweit sich das, ohne die Originale selbst daneben zu sehen, beurteilen lässt, wirklich tadellos ausgefallen. Es sind Blätter darunter, die an Tiefe und Wärme des Tons, wie an malerischer Wirkung den besten schwarzen Stichen gleichwertig erscheinen, und da, wo man ein farbiges Blatt als Vorlage zur Verfügung hatte, wie z. B. bei dem berühmten Bild der Gräfin Potocka, ist selbst die Farbengebung, sei es auf mechanischem Wege oder durch Handmalerei, vorzüglich gelungen. Leider aber hat man sich damit nicht begnügt, sondern offenbar hat man entweder den Wunsch gehabt, in der Farbe hier und da auch etwas Eigenes zu geben, oder man hat urteilslos ganz schlecht kolorierte Stiche als Vorlage benutzt. Es ist ja meist recht deutlich zu sehen, wo farbig gedruckt und wo die Farbe nachher »aufgetragen« ist, und besonders in letzterem Falle ist sehr Schwaches geleistet. So wirkt ein Stich nach Angelika Kauffmann's Bild »Schmückung der Venus durch Grazien« abstossend durch die wahrhaft unbeholfene Farbengebung. Dieses gleichmässig aufgetragene Rot kann man nur als durchaus unkünstlerisch bezeichnen. Ähnliches gilt von einem Stich von Dickinson »Jane Dutchess of Gordon«, nicht minder von den Porträts der Mrs. Cosway, der Madame d'Avenant und des jungen »Lord Buckhurst und seiner Schwester«, beide letzteren nach den feinen Stichen von Smith. Es ist überflüssig, alles aufzuführen, was hier sonst noch von Mangel an Kunst- und Farbengefühl zeugt, aber erwähnt sei noch die »Comedy« von T. Cheesman, eine meisterhafte Nachbildung, die ebenfalls durch die, um das schöne Fremdwort zu gebrauchen, ordinäre Farbe verunstaltet ist. Das gleiche Schicksal ist verschiedenen Kopieen von Bartolozzi'schen Stichen zu Teil geworden, wie z. B. den Bildnissen der Jane Countess of Harrington und der Lady Duncannon. Auch ein schöner Stich nach Stuart, »George Washington«, erweckt die Erinnerung an der Kindheit fabelhafte Tage, wo wir alle mit Pinsel und Malkasten das trübe Schwarz so gern durch die »schöne« Farbe zu beleben suchten. —

Das alles wirkt um so betrübender, wenn man bedenkt, welchen bedeutenden Eindruck von der Höhe deutscher Reproduktionstechnik man in Paris empfangen würde, wenn die Farbe von diesen Blättern ferngehalten worden wäre. Wie schön und vollendet sind — es sei nochmals betont — die meisten schwarzen Drucke, z. B. Rembrandt's »Nachtwache«, Watteau's »Aushängeschild eines Bilderhändlers« und van Dyk's »Geisselung Christi«, wie schön auch die farblosen und doch so farbigen Wiedergaben von alten Porträtstichen, wie »Der grosse Kurfürst«, »Ludwig XIV.« und »Admiral Kortenaar«. — Wie war es nur möglich, dass jene dilettantische Neigung nicht gebieterisch zurückgewiesen wurde, wo sich in anderer Weise so viel Verständnis zeigt!

Wie gesagt, es scheint notwendig, bei derartigen Fehlgriffen nachdrücklich den Wunsch auszusprechen, dass ihnen die amtliche Billigung künftig versagt werde; zeugen doch auch die neuen Germania-Briefmarken, wie die »Jahrhundert-Postkarten«, schon von einem recht geringen Kunstgefühl! Und welch ein nicht nur billiges, sondern obendrein noch lukratives Mittel zur Verfeinerung des künstlerischen Empfindens der breitesten Volksschichten hätte man in diesen kleinen Bildchen, die täglich jedermann vor Augen kommen. *P. W.*

Paris. Die Kommission der Museen hat das Vermächtnis des kürzlich verstorbenen Barons Adolph von Rothschild soeben angenommen. Die äusserst kostbare, in der Hauptsache aus kirchlichen Goldschmiedearbeiten und französischen uud vlämischen Skulpturen bestehende Sammlung, deren Wert man auf etwa fünf Millionen Frs. schätzt, wird in einem besonderen Saale des Louvre untergebracht werden, für dessen Ausschmückung eine weitere Summe von 300000 Frs. in dem Vermächtnis ausgesetzt ist. *G.*

VOM KUNSTMARKT

Die Kunsthandlung H. G. Gutekunst in Stuttgart kündigt für Mitte Mai wieder zwei bedeutende Auktionen an; die erste am 14. und 15. Mai, gemeinsam mit der Firma Prestel in Frankfurt a. M., bringt die weitberühmte Dürer-Sammlung des Herrn H. A. Cornill-d'Orville in Frankfurt. Dieselbe wurde vom Besitzer im Laufe eines langen Lebens mit unermüdlichem Eifer und mit feinem Geschmack und Verständnis zusammengestellt und gemehrt, bis sie an Reichhaltigkeit und Qualität eine ganz einzigartige Stellung einzunehmen sich rühmen durfte. Enthält sie doch grosse Seltenheiten und Unica, besonders die Holzschnitte und die Holzschnitt-Folgen sind von ausserordentlichster Schönheit und Frische. — An diese Auktion schliesst sich am 16. Mai und folgende Tage eine zweite an,

welche eine reiche Auswahl altdeutscher und alter ital. Meister bietet, darunter besonders die Kleinmeister: Aldegrever, Altdorfer, Beham, Binck, Pencz etc., schöne Costume-Blätter von J. von Meckenem, Hauptstücke von Baldung, Bocholt, Schongauer etc., Stiche von Mantegna, Raimondi und Schule, eine reiche Auswahl von Ornamenten und ital. Spitzenbüchern, Stiche nach Van Dyck und Rubens, eine grössere Anzahl englischer Schabkunstblätter, Rot- und Farbdrucke des 18. Jahrhunderts u. s. w. Für Museen und Liebhaber ist hier eine günstige Gelegenheit, ihre Sammlungen zu ergänzen und zu vermehren.

Paris. Am 28. März wurden im Hotel Drouot vier Gemälde von Boilly versteigert, von denen zwei (»Nimm dies Biscuit« und »Wir waren zwei, jetzt sind wir drei«) die ausserordentlich hohen Preise von 20500 und 25500 Frs. erzielten. *G.*

Paris. Bei der Versteigerung der Sammlung Desmottes, die am 19.—23. März im Hotel Drouot stattgefunden hat, wurden einige sehr bemerkenswerte Preise erzielt: Nr. 1. Reliquienkasten in Form einer Scheune, mit Kreuzigung und Statuetten, Limoges 13. Jahrh., 11700 Frs. — 2. ein ähnlicher mit durchbrochenem First, den Darstellungen des Märtyrertodes und des Begräbnisses des Thomas Bechet in Gold auf Emailgrund etc. 6200 Frs. — 16. Kupferne Platte mit Grubenemail, Goldrosetten, Filigranornamenten und antiken Intaillen, 7000 Frs. — 19. Krummstab in ziseliertem, vergoldetem und emailliertem Kupfer, die Volute aus einer Schlange mit blauen, goldgeränderten Schuppen bestehend, in der Mitte der Erzengel Michael, 4100 Frs. — 24. Rechteckige, oben abgerundete Kupferplatte mit Grubenemail und einer Gruppe der Madonna in Hochrelief, 4700 Frs. — 42. Reliquienbehälter in Form einer Chorrockspange, mit Bergkrystallen besetzt, rheinische Arbeit des 12. Jahrh., 4000 Frs. — 58. Monstranz in ziseliertem und vergoldetem Kupfer, mit vier kleinen Löwen, einem Engel u. s. w., Frankreich 15. Jahrh., 4950 Frs. — 78. Limousiner Emailmalerei, die Verkündigung, von Nardon Pénicaud, 3950 Frs. — 271. Elfenbeinplakette mit der Darstellung im Tempel, byzantinische Arbeit des 10. oder 11. Jahrh., 3050 Frs. — 308. Die h. Klotilde, die falsche Philosophie niederwerfend, Holzschnitzerei des 16. Jahrh., 5500 Frs. — 328. Kleiner ovaler Spiegel mit dem Wappen der Medici, dem Basrelief einer badenden Dame mit ihrer Dienerin und einem harfespielenden David in Holzschnitzerei, 4240 Frs. — 359. Die Vermählung d. h. Jungfrau, Gruppe von 14 Personen in Holz, flandrische Arbeit, 4350 Frs. — 439. Madonna, Florentiner Gemälde des 15. Jahrh., 20220 Frs. Gesamtergebnis: 344000 Frs. *G.*

Bei J. M. Heberle in Köln findet am 23. April die Versteigerung der Sammlung Otto H. Claass-Königsberg statt. Wie die Abbildungen des Kataloges erkennen lassen, handelt es sich um eine schöne und gewählte Reihe moderner Bilder, unter denen die Achenbachs, Böcklin, Uhde, Bartels u. a. mit scheinbar guten und interessanten Stücken vertreten sind.

VERMISCHTES

Berlin. Für das Gebäude der deutschen Weinbau-Ausstellung in Paris, das von dem Baumeister Möhring erbaut worden ist, hat *Wilhelm Müller-Schönefeld*, Charlottenburg, drei dekorative Wandgemälde geschaffen. Das erste stellt den »Weinbau und Weinhandel an der mittleren Mosel um 150 n. Chr.« dar und ist unter Zugrundelegung altrömischer, bei Neumagen a. d. Mosel aufgefundener Reliefs ausgeführt. Farbenprächtiger ist das zweite: »Karl der Grosse und die Benediktiner als Förderer des Weinbaues in Franken«. Ein Benediktinermönch bringt dem am hohen Flussufer auf einem Baumstamm sitzenden Kaiser einen traubenbehangenen Weinstock, den ein alter Krieger über die Schulter des Fürsten hinweg schmunzelnd betrachtet, während zur Seite vor einem traubengefüllten Korbe eine Nonne kniet. Die Komposition des Bildes, wie die Farbenabstimmung der Gewänder und der verschieden gefärbten, vortrefflich gemalten Trauben sind sehr zu rühmen. — Allein für beide Bilder waren dem Künstler ganz bestimmte Vorschriften erteilt worden; es ist daher natürlich, dass das dritte, bei dem er seiner eigenen Gestaltungskraft mehr Spielraum lassen durfte, jene ganz bedeutend überragt. Es stellt den Tanz junger Paare um eine marmorne Bacchusherme dar, die auf blumenübersäter Wiese aufgestellt ist. Die Landschaft, die ein dunkler Hain im Hintergrunde schliesst, ist, um die bewegte Gruppe desto mehr hervorzuheben, etwas unterdrückt. Die Herme, wie die Köpfe der jungen Mädchen, sind mit Kränzen aus Trauben und Weinlaub geschmückt. Ein alter Schlemmer schwingt den vollen Becher den Tanzenden entgegen, deren Bewegung überaus fein und graziös dargestellt ist. Nicht minder fein ist die Zusammenstellung der Farben und der Gewänder, und die Komposition des Ganzen. -r-

Breslau. Hier hat am 24. März die feierliche Einweihung des Neubaues der Kunst- und Gewerbeschule in Gegenwart des Oberpräsidenten der Provinz stattgefunden. ∞

München. Im Beisein des Prinzregenten hat hier am 29. März die Einweihung und Eröffnung des neuen Künstlerhauses unter grossen Feierlichkeiten stattgefunden. §

Eingänge für das kunstgeschichtliche Institut zu Florenz: Viale Principessa Margherita 21, seit 1. Januar 1900.

Stiftungen: Prof. Dr. Marc Rosenberg, Karlsruhe (100 Lire) 76,15 M. — Frau Prof. Jessie Hillebrand, Florenz (dritte Rate) 200 M.

Mitgliederbeiträge zum Verein zur Förderung des Instituts: I. pro 1898. Geh. Kommerzienrat Spemann, Berlin 20 M. — Franz Hancke, Sekretär der Vereinigung bild. Künstler Österreichs, Wien 20 M. — Karl W. Hiersemann, Verlagsbuchhändler, Leipzig 20 M. — Frau Ed. Beit, Frankfurt a. M. 20 M.

II. pro 1899. Geh. Kommerzienrat Spemann, Berlin 20 M. — Alfred Vörster, Leipzig 20 M. — Franz Hancke, Sekr. d. V. b. K. Österr., Wien 20 M. — Dr. R. Kautzsch, Direktor des Buchgewerbemuseums Leipzig 20 M. — Karl W. Hiersemann, Verlagsbuchhändler, Leipzig 20 M. — Kommerzienrat Paul Freiersleben, Leipzig 20 M. — Frau Ed. Beit, Frankfurt a. M. 20 M. — Frau Leonore Geibel, Leipzig 100 M. — Dr. Adolph Geibel, Leipzig 20 M. — A. Pit, Amsterdam 20 M. — Prof. Dr. Henry Thode, Heidelberg 20 M. — Frau Ida Kroenert, Dresden 30 M. — Konservator Dr. Ad. Bayersdorfer, München 20 M.

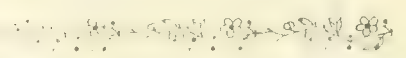
III. pro 1900. Kgl. Sächsisches Ministerium des Kultus 1000 M. — Se. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen, Dresden 20 M. — Franz Hancke, Sekr. d. V. b. K. Österr., Wien 20 M. — Kommerzienrat Paul Freiersleben, Leipzig 20 M. — Dr. P. Templeman van der Hoeven, Utrecht 20 M. — Dr. Robert von Ritter, München 100 M. — Prof. Dr. W. von Oettingen, Erster ständiger Sekretär der Kgl. Akademie der Künste 20 M. — Prof. Dr. Heinrich Brockhaus, Florenz 20 M.

IV. pro 1901. Dr. Robert von Ritter, München 100 M.

Grunewald-Berlin, 31. März 1900

Der Schatzmeister:
M. G. Zimmermann.





Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 23. 26. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÜBER DAS PHOTOGRAPHIEREN VON OLGEMÄLDEN IN ÖFFENTLICHEN GALERIEN.

Das Vergänglichste des vergänglichen Kunstschönen sind ohne Zweifel die Gemälde; Bauten und Bildwerke haben sich aus dem Altertum herübergerettet, Bilder von Bedeutung fast nicht. Die Bilder sind des sorgfältigsten Schutzes bedürftig, weil sie am wenigsten Körper haben; nur ein Hauch von Pigmenten auf Holz, Leinwand oder Mauerputz, das ist ihr irdisch Teil, aus der das Göttliche, die farbige Harmonie, so leicht entflieht. Der Konservator einer Galerie von bedeutenden Gemälden weiss auch, dass die ihm anvertrauten Werke unersetzlich sind; für ein verbranntes Bild von Tizian, für ein verloren gegangenes von Dürer bietet weder Gold noch Edelstein einen Ersatz. Die ernsthafte Beschädigung eines seiner Obhut anvertrauten Originals kann einem gewissenhaften Konservator den Rest seines Lebens vergällen; und schon die blosse öffentliche Diskussion von Fälschungen und Übermalungen, die er zugelassen oder veranlasst hätte, bringt einen Galeriedirektor leicht in den Harnisch. In den Werken der grossen Meister wohnt eben eine unerschöpfliche Kraft, die uns über den Qualm alltäglicher Niederung hinaushebt; und darum sollen wir diese Werke, von denen ein steter Wohllaut ausgeht, auch für ungeborene Geschlechter unberührt bewahren.

Diese Erwägungen sind es, welche dazu führen, kostbare Originale von Rafael, Rembrandt, van Dyck nicht auf Reisen zu schicken, wenn irgendwo eine Jubiläumsausstellung veranstaltet wird; man lässt lieber den Propheten zum Berge kommen, statt umgekehrt. Erscheint indessen die Reise eines oder mehrerer Bilder von hohem wissenschaftlichen Interesse, so schickt man wohl ausnahmsweise einen Holbein oder einige Cranachs auf Reisen. Aber nicht jedes Bild verträgt so lebhafte Bewegung, und es giebt eine ganze Reihe, deren gebrechlicher Zustand die Bestimmung nötig macht, dass sie nie von der Wand genommen werden dürfen, so lange die Wand steht. Wer also diese Bilder sehen will, muss nach ihrem Aufbewahrungsorte reisen, und sich im übrigen mit Stichen oder Photographien begnügen.

So sehr es nun erwünscht ist, dass die wertvollen Werke erhalten bleiben, ebenso erwünscht scheint es, dass die Wirkungen, die sie ausüben, möglichst vielen zugänglich gemacht werde. Das geschieht bis zu einem gewissen Grade durch die Reproduktionstechniken. Stiche und Photographien verhalten sich zu den Originalen, wie die Klavierauszüge von Oratorien oder Symphonien zu deren Partituren. Sie sind so notwendig, wie die Scheidemünze im Geldverkehr. Um ihren Beruf recht zu erfüllen, sollten diese Nachbildungen aber möglichst vollkommen sein; wer Anderson'sche Photographien und Laurent'sche nebeneinander benutzen muss, versteht dies ohne weiteres. Die Bemühungen der Firma Braun, Clement & Co., die Hanfstängl'schen Photographien und die Heliogravüren der Photographischen Gesellschaft haben nicht nur der kunsthistorischen Forschung, sondern der Liebe zum Schönen ausserordentlichen Vorschub geleistet. Die stillen, segensreichen Kräfte, die von den Werken grosser Meister ausgehen, ihre erzieherischen, bildenden Wirkungen werden dadurch vermehrt und fachen die glimmenden Funken der Neigung zum Kunstschönen hundertfältig zur hellen Flamme an.

Hat die Allgemeinheit also einerseits ein Recht, zu verlangen, dass die Originalwerke des grösstmöglichsten Schutzes geniessen, so darf sie anderseits erwarten, dass die Nachbildungen, die davon gemacht werden, von möglichst guter Qualität und zugleich möglichst wohlfeil seien.

Die reproduzierenden Techniken sind nun seit Jahrzehnten in einer mächtigen Entwicklung begriffen. Jedes Jahr werden neue Verbesserungen entdeckt, neue Hilfsmittel konstruiert, und die Folge ist, dass die Qualität der vorhandenen Aufnahmen rasch veraltet. Hieraus würde folgen, dass die Bestände einer bedeutenden Galerie von Zeit zu Zeit wieder neu aufgenommen werden sollten, wenn nämlich der Fortschritt der Technik dies rechtfertigt. Dem wider-

spricht aber nun die Kostbarkeit und Unersetzlichkeit der Meisterwerke.

Nach welchen Grundsätzen nun sollte hier verfahren werden, um die einander entgegenstehenden Gründe in Einklang zu bringen?

Keine Galerieverwaltung, die sich ihrer Verantwortlichkeit bewusst ist, wird demjenigen die Aufnahme der Originale gestatten, der nicht Proben seiner Leistungsfähigkeit abgelegt hat. Bietet der Gesuchssteller nicht Gewähr dafür, dass er die bestehende Qualität seiner Vorgänger zu übertreffen imstande ist, so wird ein vorsichtiger Konservator ihn abschlägig bescheiden; denn die Störungen und Fährlichkeiten der Aufnahme werden von dem zu erwartenden Resultat nicht gerechtfertigt. Ein anderer Gesichtspunkt ist der der Wohlfeilheit. Von gewissen Galerien giebt es nur sehr teure Aufnahmen; es erscheint dankenswert, wenn ein geübter Photograph die Schätze des Museums weiteren Kreisen zugänglich machen will, indem er Photographien von guter Qualität in den Handel zu bringen beabsichtigt, die nur ein Zehntel des Preises der bisherigen kosten. So wäre z. B. für Spanien ein Alinari oder Brogi dringend erwünscht. Dagegen könnte es den Verwaltern italienischer Galerien z. B. nicht verdacht werden, wenn sie Gesuche ablehnen, die nur neue Aufnahmen, aber nicht bessere oder bei der bisherigen Qualität wohlfeilere, bezwecken.

Die Genehmigung eines Gesuchs um Aufnahmen in einer Galerie von Bedeutung ist ohne Zweifel eine Vergünstigung, die von Mitstrebenden auf diesem Gebiete als eine Bevorzugung empfunden wird. Eine grosse Pariser Firma klagte einst gegen die Direktion des Louvre wegen Gestattung von photographischen Aufnahmen, als dieses Gesuch abgelehnt worden war; sie empfand vermutlich eine Art Missbehagen, und suchte ein vermeintliches Recht geltend zu machen. Der Prozess ging natürlich zu Ungunsten der klagenden Firma aus. Im allgemeinen pflegten die Direktionen den einheimischen, speziell den Lokalphotographen den Vorzug zu geben und, wenn deren Leistungen auf gleicher Höhe stehen, gewiss mit Recht. Gewiss ist, dass die Direktoren bedeutender Galerien mit Gesuchen überlaufen sind; einige lehnen diese auf Grund bestimmter Vorschriften überhaupt ab, andere erwägen sorgfältig die Gründe des Gesuchs, um überflüssige Bewegungen der Bilder zu vermeiden, noch andere sind sehr liberal und lassen manche Aufnahme zu, die mit Rücksicht auf den Wert des Objekts vielleicht besser vermieden worden wäre. Oft sind es ja Rücksichten besonderer Art, die einen Konservator bestimmen, einem solchen Gesuche stattzugeben, und mangels besonderer Vorschriften ist ihm ja auch völlig freigegeben, wie weit er die einander widerstreitenden Interessen berücksichtigen soll oder nicht. Es ist natürlich, dass da nicht immer lediglich objektive Gründe bestimmend sind; der eine empfindet die Möglichkeit einer Beschädigung schwer, sichert sich bei der vorgesetzten Behörde die Zustimmung und entlastet sich so von einer drückenden Verantwortlichkeit; ein anderer verfährt souverän, und ist weniger ängstlich, weil sein Temperament anders ist.

Neben dem Werte spielt der Zustand des betreffenden Bildes eine grosse Rolle, vor allem aber ist entscheidend, ob in dem Galeriegebäude ein Atelier ist oder nicht.

Die meisten Galeriegebäude sind vor Erfindung der Photographie gebaut worden. Da ist das Fehlen eines Ateliers ganz natürlich; bei anderen neueren hat man von der Einrichtung eines Ateliers überhaupt Abstand genommen, um die Neigung zu öfter wiederholter Aufnahme der Bilder einzuschränken. Bei Sammlungen, die in ständigem Wachstum befindlich sind, mag der Leitung die Einrichtung eines Ateliers erwünscht erscheinen; im allgemeinen wird ein Galeriedirektor eher eine Abneigung für die Errichtung eines solchen haben.

In solchen Fällen nun, wo kein Atelier zur Verfügung steht, erscheint die Aufnahme der Sammlung durch den Photographen stets als ein grosses Wagnis. Die Bilder müssen dann in ein ausserhalb des Gebäudes errichtetes Atelier transportiert werden, was die Gefahr der Beschädigung sehr vermehrt. Im Museum selbst sind gute Aufnahmen wegen der ungenügenden Beleuchtung, vor allem wegen der Reflexe, die jeden Photographen schrecken und manchmal zur Verzweiflung bringen, unmöglich. Diese Störungen der Aufnahme treten besonders dann hervor, wenn sich in den Bildern eingeschlagene Stellen finden; es treten dabei Flecke auf, die nur durch starke Lichtzufuhr einigermassen korrigiert werden können. Sollen nun aus allen diesen Gründen die Gemälde lieber gänzlich unphotographiert bleiben? Wer diese Frage bejaht, entzieht der kunsthistorischen Wissenschaft ein wichtiges Material. Mit der Zeit wird die Forderung, dass alle wichtigen Kunstwerke durch die Photographie in guten Aufnahmen zugänglich gemacht werden, sich mit immer stärkerer Energie geltend machen.

Die Vergünstigung, eine bedeutende Galerie aufnehmen zu dürfen und von den Aufnahmen Nutzen zu ziehen, erscheint an sich so wertvoll, dass die Direktionen mit vollem Recht daran allerhand Bedingungen knüpfen. Einesteils fordern sie eine Anzahl Abdrücke gratis oder bedingen sich aus, im Bedarfsfalle auf eine Reihe von Jahren oder auf unbeschränkte Zeit Kopien ohne Entgelt zu erhalten; andernteils verlangen sie, dass der Photograph ausser der von ihm eingereichten Liste noch eine Anzahl Aufnahmen mache und in den Handel bringe, deren Vorhandensein im Interesse der kunsthistorischen Forschungen erwünscht erscheint. Unseres Erachtens kann die Direktion einer Galerie sich durch weitere Bedingungen vor überflüssigen Gesuchen um Aufnahmen leicht schützen; indem sie nämlich zur Bedingung macht, dass der Photograph von jeder Aufnahme, die er macht, zwei Negative herstellt, von denen die eine in den Besitz der Galerie übergeht, und nach Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist von dieser in Benutzung genommen wird.

Die Photographen haben nämlich eine sehr be-

greifliche Neigung, ihre Produkte möglichst zu monopolisieren, und die Schutzfrist, die das Gesetz ihnen einräumt, nach Möglichkeit zu verlängern. Das deutsche Gesetz gewährt eine fünfjährige Schutzfrist und schreibt deshalb vor, dass jede Kopie den Namen und die Jahreszahl des ersten Erscheinens enthalten solle, widrigenfalls sie nicht geschützt ist. Die Photographen würden durch Erfüllung dieser Vorschrift sofort erkennbar machen, ob die Aufnahme noch Schutz geniesst oder nicht. Es hat sich aber die Praxis eingebürgert, die Kopien mit Trockenstempeln zu versehen, die zwar eine Jahreszahl, aber nicht die des ersten Erscheinens, enthalten. Einige Firmen haben die Gewohnheit angenommen, ihre Kopien mit dem Jahr der Anfertigung der Kopie abzustempeln, offenbar um den Anschein zu erwecken, als sei eine Aufnahme, deren Schutzfrist längst abgelaufen ist, noch geschützt. Man kann nun bei Aufnahmen von Architekturen an der Staffage und andern Kennzeichen leicht die Identität einer Aufnahme, deren Kopien verschiedene Jahreszahlen tragen, nachweisen; aber bei Aufnahmen von Ölbildern ist dieser Nachweis sehr schwer oder gar nicht zu erbringen. In vielen Fällen lässt sich nun zwar durch Anfrage bei der Galerie feststellen, wann eine Aufnahme gemacht worden ist; aber nicht immer ist das Jahr der Aufnahme das Jahr des ersten Erscheinens der Photographie. Die Ausgabe der Kopien kann vielmehr noch mehrere Jahre hinausgeschoben werden; und wenn die Ausgabe von Photographien, die 1900 aufgenommen wurden, erst 1903 erfolgt, so sind diese Aufnahmen bis zum Jahre 1908 einschliesslich geschützt, wenn sie den Namen des Urhebers und das Jahr 1903 tragen. Versieht der Photograph jedoch seine Kopien im Jahre 1904 mit dieser Jahreszahl, statt mit der des ersten Erscheinens, so beraubt er diese Kopien eigentlich des gesetzlichen Schutzes, den sie behalten, wenn sie alle das Jahr 1903 tragen. Aber die Erwägung, dass das Vorhandensein einer Jahreszahl neben dem Namen die mechanische Nachbildung bedenklich macht, veranlasst viele Firmen, ihre Kopien mit Jahreszahlen zu versehen, die nicht das Erscheinungsjahr angeben, sondern meist das Verkaufsjahr der Kopie.

Dadurch erreichen sie, dass die Benutzer noch Lizenzen zahlen, wenn auch die Schutzfrist längst abgelaufen ist.

In vielen Fällen nun, wenn es sich um Vervielfältigung eines Bildes in Lichtdruck oder Heliogravüre handelt, genügt die Benutzung einer Papierkopie, die im Handel zu haben ist, nicht, sondern es muss ein Originalnegativ beschafft werden. Da die photographischen Anstalten, die glückliche Besitzer von Originalnegativen sind, weder solche auch gegen hohe Entschädigung abgeben, noch Duplikate verkaufen, so bleibt nichts übrig, als ein Gesuch um Gestattung einer neuen Anfnahme einzureichen. Dergleichen ereignet sich häufiger, als man denkt; und in solchen Fällen würde nun ein Plattenarchiv der Galerie gute Dienste thun. Natürlich müsste die Leitung der Galerie mit der Benutzung ihrer Platten warten, bis die Schutzfrist des Photographen abgelaufen ist, damit dieser völlig Zeit hat, seine Vorteile wahrzunehmen.

Vielleicht erscheint unser Vorschlag manchen als eine Ungerechtigkeit, insofern die Galerie nach Verstreichung einer angemessenen Frist in Besitz eines Plattenschatzes kommt, der nun den im Handel befindlichen Photographien Abbruch thun könnte. Dieser Einwand ist nicht stichhaltig. Eine Stadtverwaltung, die die Konzession zu einer Strassenbahn erteilt, pflegt als Bedingung aufzustellen, dass nach einer angemessnen Frist, etwa nach 25 Jahren, die ganze Bahn mit allem Inventar in den Besitz der Stadtverwaltung übergehen soll. Das findet jedermann in der Ordnung, weil man sich sagt, dass nach dieser Frist das Ganze amortisiert ist und die Unternehmer mit Hilfe des städtischen Verkehrs einen beträchtlichen Gewinn gemacht haben werden. Warum soll bei einer staatlichen Galerie der Nutzen, der aus Bildern, die Millionen gekostet haben, gezogen wird, nicht dieser Galerie zum Teil wieder zugeführt werden dürfen? Ja, es erscheint eigentlich wunderlich, dass der Staat, der sonst geneigt ist, seine Vorteile, wo er kann, wahrzunehmen, der die Post, die Eisenbahn für sich in Beschlag nimmt, warum er nicht hier, wo es sich um sein mit hohen Summen erkauftes Eigentum handelt, grössere Vorteile ausbedingt, als bisher geschehen ist. Der Umstand, dass die angelegten Kapitalien ohne materiellen Ertrag bleiben, spricht doch dafür, aus den Vervielfältigungen der Bilder Nutzen zu ziehen. Die Anlagekosten wären gleich Null und die Herstellung der Kopien ist so einfach, dass ein Aufseher sie sehr leicht besorgen kann, ohne seine Pflichten irgendwie zu vernachlässigen.

Damit soll aber durchaus nicht der staatlichen Monopolisierung der Photographien nach den Galeriebildern das Wort geredet werden. Im Gegenteil. Hier handelt es sich um einen Berufszweig, der in steter Entwicklung begriffen ist; da ist die freie Konkurrenz sehr förderlich, ja eigentlich für Erzielung der besten Qualität unerlässlich. Denn fast überall da, wo es sich um Fortschritt handelt, pflegt die Staatsmaschine hinter den beweglicheren Privatanstalten zurückzubleiben, und wenn der Staat den Handel mit Photographien seiner Galeriegemälde monopolisierte, würde vermutlich eine gewisse Stagnation eintreten, die nichts weniger als erwünscht ist.

Zwei Forderungen sind es somit, die wir hier erheben: Einerseits grösstmöglichster Schutz der Bilder, und daher Reduktion der photographischen Aufnahmen auf ein Minimum; und ferner die beste mögliche Qualität der existierenden Aufnahmen; beides liegt im Interesse nicht nur der kunstgeschichtlichen Wissenschaft, sondern der Allgemeinheit überhaupt. Schreitet die photographische Technik fort, so sollte auch eine neue Aufnahme der Galerie bewilligt werden; kann der Gesuchsteller aber bei einer abgelegten Probe die Qualität des Bestehenden nicht verbessern, so liegt es nicht im Interesse der Allgemeinheit, die kostbaren Werke seinetwegen in Bewegung zu setzen.

Gleichzeitig sollte die Direktion sich ein Plattenarchiv anlegen, um in der Lage zu sein, Duplikate von Negativen zu veräussern, um überflüssigen Aufnahmen vorzubeugen, und um ferner Kopien zu niedrigem Preise verkaufen zu können, wenn die Schutzfrist für die Aufnahme verstrichen ist. *L. K. F.*

BÜCHERSCHAU

Singer, H. W. *Allgemeines Künstler-Lexikon.* Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. Dritte, umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage (Frankfurt a. M., Litterarische Anstalt, Rütten & Loening).

Die neue Bearbeitung des Allgemeinen Künstlerlexikons wurde schon lange als dringendes Bedürfnis empfunden. Herm. Alexander Müller, bekannt durch ein Lexikon lebender Künstler, hatte die jetzt im Erscheinen begriffene Auflage seit langem vorbereitet; H. W. Singer hat dessen Kollektaneen benutzt und seine dankenswerte Arbeit ist gegenwärtig bis zum 7. Halbband, mit Scotto endigend, gediehen. Der Standpunkt, den Müller einnahm, kann man als verständig billigen, wenn man auch nicht allgemein den Gründen beipflichten wird, die ihn veranlassten, die Litteraturangaben so stark einzuschränken, als es bei der neuen Bearbeitung geschehen ist. Müller hat im wesentlichen sich referierend verhalten, d. h. gesichtet, geprüft und wiedergegeben, was er vorfand. Singer dagegen hat ästhetische Bemerkungen hinzugefügt und sagt selbst darüber: »Der ästhetische Standpunkt wird veralten und verneint werden, aber sicherlich nicht viel eher, als neue archivalische Untersuchungen und Entdeckungen einen grossen Teil der darin befindlichen historischen Forschung umstürzen werden.« Dieser Bemerkung müssen wir uns erlauben zu widersprechen. Die ästhetische Wirkung und die archivalische Forschung bedingen einander nicht. Wie Parmeggianino oder Mengs auf Mit- und Nachwelt wirken, was man vor dreissig Jahren von Böcklin, vor zwanzig von Manet hielt, hat keine historische oder archivalische Forschung berichtigt. Uns will scheinen, als ob die ästhetische Würze des Lexikons die Lektüre nicht annehmbarer macht. Die Arbeit, die ein solches Lexikon erfordert, ist freilich ungeheuer, sie muss mit stets gleichbleibender Genauigkeit und Unermüdlichkeit fortgesetzt werden; dem Fleisse und der Geduld, die auf die vorliegenden 1800 Seiten verwendet worden sind, soll der gebührende Dank nicht vorenthalten werden. Solche Arbeit gleicht der Zurücklegung eines ungeheuren Steppenweges, manchmal wohl auch einem Ritt durch Gestrüpp, bei dem alle Augenblicke der Boden untersucht und Hindernisse beseitigt werden müssen. Es ist kein Wunder, dass der Verfasser bei dieser eintönigen zeitraubenden Arbeit hier und da ein ästhetisches Blümchen zu pflücken geneigt war; er fühlte sich nicht nur als janitor, sondern auch als dominus seiner lexikalischen Walhalla. Wir glauben jedoch nicht, dass ausser dem Verfasser sehr viele Benutzer des Werkes sich an dessen Klassifikationen erfreuen werden. Dazu ist der Bearbeiter zu sehr Enthusiast, zu sehr von persönlicher Vorliebe oder Abneigung beherrscht. Es wäre ganz gut, wenn das Künstlerlexikon die ästhetischen Urteile der Welt des endenden 19. Jahrhunderts abspiegelte. Das ist aber nur in sehr bedingtem Masse der Fall; im wesentlichen wird man sagen müssen, dass hier die persönlichen Neigungen des Verfassers mit den objektiven Nachrichten verquickt worden sind. Um nicht ungerecht zu erscheinen, und weil, wer dergleichen anmerkt, Belege bringen muss, geben wir nun ein paar Beispiele. Bei Allers wird von dessen Zeichnungen gesagt: »Sie verraten scharfe Beobachtung, sind voll Humor und von trefflicher Charakteristik. Dagegen wird man ja nichts einwenden; aber man sollte meinen, dann müsste bei Lenbach ebenfalls scharfe Beobachtung und treffliche Charakteristik gerühmt werden. Das ist aber nicht der Fall; man findet da die Bemerkung: Mit beispiellosem Erfolg ist er der Maler der meisten deutschen Herrscherhäuser, und durch diese Bildnisse ... den weitesten Kreisen bekannt geworden. Für alle neuesten Errungenschaften der Malerei unzugänglich, malt er seine Bildnisse in einem künstlich dunklen Farbenton« u. s. w. Wir glauben, man thut Lenbach Unrecht, wenn man ihn darum tadelt, dass er nicht in Barbizon oder gar in Batignolles in die Schule gegangen ist; es würde ihm ja auch nichts genützt haben. Lenbach darf wohl mit Goethe sagen: Mit keiner Arbeit hab ich geprahlt, und was ich gemalt hab, hab ich gemalt. Bei L. von Hofmann findet man folgendes ästhetische Urteil: »Ausgehend von der Beobachtung, dass der Himmel gar nicht so blau, das Laub gar nicht so grün ist, wie nun einmal a priori vom Laienauge angenommen wird, hat er zuerst Gemälde geschaffen, in denen er Lichtbrechungen malt, wie sie dem geübten Auge erscheinen und nicht mit den paar orthodoxen Farben, die der verstaubte Atelierkünstler auf seiner dürftigen Palette hat ...« Nun, das ist sicher nicht sub specie aeternitatis geurteilt. Wer das Wort a priori gebraucht und es nicht nur nachspricht, muss wissen, dass der Philosoph keinen Himmel kennt, sondern nur ein Auge, das den Himmel sieht, und dass wir über die wirkliche Beschaffenheit des Laubes auch von L. von Hofmann nicht mehr erfahren, als etwa von den Ruisdaels, von Corot oder Böcklin. Auch bei dem Artikel Böcklin machen den sorgsamen Leser einige Epitheta stutzig, z. B. ist da von der »unschönen« Kreuzabnahme, von dem »abgeschmackten« Adam vor dem Paradiese die Rede. Was soll der, der die Bilder nicht kennt, mit solchen Urteilen anfangen! In Bezug auf die Form der einzelnen Artike können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, es möchten die einzelnen Eintragungen (Verfasser schreibt Einträge, was aber etwas ganz anderes ist), möglichst zu einem Ganzen verbunden werden, statt dass, wie vielfach bemerkbar ist, nur ein Konglomerat von Notizen gegeben wird. Einen Beleg für diese Bemerkung bildet gerade der Aufsatz über Böcklin, der wie aus willkürlich zusammengesuchten Notizzetteln zusammengeschweisst erscheint. Auch finden sich häufig sprachliche Härten, die den Ausländer verraten. — Das Gesagte nun soll den Wert der Arbeit die Nützlichkeit des Werkes, die Unsumme von Fleiss, die in ihm verkörpert ist, nicht herabsetzen. Dass einer oder der andere Benutzer hier und da etwas vermissen wird, ist ganz natürlich, thut aber ebenfalls dem Werke keinen Eintrag, es müssten ja täglich neue Eintragungen hinzukommen. Uns ist aufgefallen, dass z. B. Jules Dillens, belgischer Bildhauer, fehlt; bei Duquesnoy hätte das Grabmal des Erzbischofs Triest in St. Bavo in Gent erwähnt werden können. Die Bemerkung bei Albert Krüger »geb. um 1856« ist wohl nur ein Versehen. Er ist nicht um 1856, sondern 1858 in Stettin geboren. *R. N.*

NEKROLOGE

New York. Hier starb am Sonnabend, den 7. April, einer der bekanntesten Landschaftsmaler Amerikas, *Frederic E. Church.* Sein Werk »Der Niagara-Fall« wurde auf der Pariser Ausstellung von 1867 mit der Medaille II. Klasse ausgezeichnet. Church war 1826 in Hartford, Connecticut, geboren. ∞

PERSONALNACHRICHTEN

Erlangen. In der philosophischen Fakultät der hiesigen Universität habilitierte sich Dr. Friedrich Haack mit einer Schrift über Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke.

Prag. An Stelle des verstorbenen Landschafters Marak ist der Historien- und Soldatenmaler Rudolf Ritter von Ottenfeld zum Professor an der hiesigen Kunstakademie ernannt worden. * * *

WETTBEWERBE

Berlin. Ein Preisausschreiben zur Gewinnung von Entwürfen zu einem Banner für die Innung »Bund der Bau-, Maurer- und Zimmermeister zu Berlin« erlässt der Verein für Deutsches Kunstgewerbe. Es sind ausgesetzt ein I. Preis zu 300 M. und ein II. Preis zu 200 M. Dem Preisrichterkollegium gehören u. a. an: E. Doepler d. J., Dr. P. Jessen und Baurat A. Koerner. Letzter Einlieferungstermin: 15. Mai a. c.; Einlieferungsstelle: Geschäftsstelle des genannten Vereins, Berlin W. 9, Bellevuestr. 3, Künstlerhaus. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Es gab eine Zeit, in der die Farbe in der Malerei als etwas Nebensächliches, ganz Untergeordnetes galt, in der es ausschliesslich auf die Zeichnung ankam. Diese freudlose, öde Zeit liegt zum Glück hinter uns, aber hier und da taucht die entgegengesetzte Gefahr drohend auf, und diese Gefahr ist fast noch grösser; denn sie hat im Gefolge eine verhängnisvolle Gleichgültigkeit, eine Missachtung des ernsten Studiums der Grundlagen der Kunst, das auch dem genialsten Maler unentbehrlich ist, will er wirkliche Meisterwerke hervorbringen. Die Farbe besticht und berauscht und verführt in mancher Hinsicht leicht zu einer gewissen Oberflächlichkeit, oder wenn man so sagen darf: »Unsolidität« der Arbeit. — Das zeigt sich auch in den Werken eines jungen Berliner Künstlers, *Carl Max Rebel*, der zum erstenmale, aber gleich mit einer umfangreichen Sammelausstellung vor die Öffentlichkeit tritt. Er hat bei *Keller & Reiner* 27 Arbeiten ausgestellt, die auf den ersten Blick ein ganz ungewöhnliches malerisches Talent verraten. Allerdings sind auch — ebenso auf den ersten Blick — die verschiedenen Vorbilder des Künstlers zu erkennen; vor allen hat ihn der grosse Böcklin nachhaltig beeinflusst. Aber dieser Einfluss hat ihn selbst nicht ganz über den Haufen geworfen, in einzelnen seiner Arbeiten zeigt er eigenes, poetisches Empfinden für das Leben in der Natur, Sinn für Farbe und ganz ungewöhnliche Kraft in ihrer Erfassung und Wiedergabe, die ihn hoch über die meisten der unzähligen Nachtreter jenes Unsterblichen erheben. Ein bescheidenes kleines Bild, »Birken im Vorfrühling«, scheint mir eine der besten Darbietungen Rebel's zu sein. Die Spiegelung der schlanken Stämme im Wasser, der feine blaue Duft, der über der Tiefe des Bildes liegt, nehmen den Beschauer durchaus gefangen, und zur Erhöhung der Stimmung trägt auch die in die Landschaft hineinkomponierte, rotbekleidete, weibliche Gestalt in zarter und doch kräftiger Weise bei. Ein zweites treffliches Bild ist der »Alte Burghof«, sogar ein ganz besonders vortreffliches. Diese alten, in feurige Abendglut getauchten Giebel und Zinnen, die aus dem in Dämmerung versunkenen Hofe emporsteigen, zeugen von weit grösserer Kraft der Gestaltung, sind von einem grösseren Zuge beseelt, als das riesengrosse Werk Rebel's, das beim Betreten des Saales zuerst in die Augen fällt. Es ist »Morgen« betitelt und zeigt einen in goldene Rüstung gekleideten, barhäuptigen, kühn in die Ferne spähenden Ritter auf mächtigem Ross. Vor ihm im Sattel sitzt eine schlanke, in rotes Gewand gekleidete Mädchengestalt, die schwärmerisch den Kopf an seine Schulter legt. Zu Füssen des Pferdes brandet das weite, blaugrüne Meer. Das ist eine Farbensymphonie von grosser Pracht, auch eine frische Morgenstimmung weht uns an — aber — aber —! Das Können hat doch nicht gereicht, zeichnerische und technische Mängel drängen sich auf, und zudem erinnert dieser viel zu kleine, rundschnäuzige Pferdekopf an den Kopf eines Tapirs. Die Ähnlichkeit ist aufdringlich und stört natürlich den Eindruck.

Viel bedeutender, und auch noch kräftiger in der Stimmung, ist der »Sonnenaufgang«. Wie da das erste Licht über die weite dunstumhüllte Landschaft flutet, bis hinauf zu dem auf dem Hügel pflügenden Ochsengespann und dem es leitenden Bauern, das ist ganz ausgezeichnet, und prächtig ist auch das Bild »Der Morgen dämmert«, wo der Ritter am Waldrand erwacht, oder das dämonische »Sappho«, oder das »Andante« mit der stimmungsvollen Beleuchtung und den schwebend schreitenden Gestalten, oder »Abendlandschaft«, wo sich allerdings in den Figuren des Ritters und des goldhaarigen Mädchens wieder Verzeichnungen zeigen. Schlimmer treten sie auf in dem Werke »In Sehnsucht«. Die krasse Verzeichnung bei dem rechten Bein des ruhenden Mannes wird nicht im geringsten durch das überfallende Gewand versteckt. »Tristan und Isolde« und »Francesca da Rimini«, »Valse« und »Zeichnung« aber sind sogar ziemlich traurige Arbeiten, die den günstigen Eindruck von tüchtiger Begabung, den man sonst empfängt, stören.

Carl Max Rebel, er soll erst 25 Jahre alt sein, kann einmal eine Grösse werden, wenn er einsieht, dass er vorläufig noch weit davon entfernt ist. Er soll sich autodidaktisch gebildet haben. Gut, und alle Achtung! Autodidaktisch sich fortbilden ist für wirkliche Begabung vielleicht das beste Mittel, um etwas zu erreichen. Aber zweierlei ist zu bedenken. Es kann sich immer nur um Fortbildung handeln — die Grundlagen müssen feste und umfassende sein, sonst wird auch der stolzeste Bau bald Risse zeigen und den Einsturz drohen. Und zweitens muss, wer seiner eigenen Kraft so viel zutraut, beseelt sein von heiligem, unerbittlichem Ernst. Mit allerlei Blendern ist es nicht gethan — nur »das Echte bleibt der Nachwelt unverloren!« —

So etwas Echtes, Grosses, Unvergängliches ist wieder ein neues Bismarckbild von *Franz v. Lenbach*, das bei *Eduard Schulte* ausgestellt ist. Es zeigt den alten Bismarck, ziemlich ungeschminkt so alt, wie wir ihn in seinen letzten Jahren in Friedrichsruh oftmals gesehen haben. Das Greisenhafte stimmte ja wehmütig, aber das unsterbliche Feuer des gigantischen Geistes leuchtete doch bis zuletzt aus dem mächtigen, fast übermässig geweiteten Auge. Ganz so hat der grosse Meister den Gewaltigen hier gemalt — die mächtige, herrliche Persönlichkeit tritt uns hier entgegen, trotzdem der Körper von der Last des Alters gedrückt erscheint. Das zu erreichen war eine gewiss ausserordentlich schwere Aufgabe — nur ein Lenbach konnte sie so meisterhaft lösen. Dies Bild ist eine seiner allergrössten Schöpfungen und so ist es natürlich, dass man, was sonst noch bei Schulte ist, kaum in einem Atem mit ihm zu nennen wagt.

Und doch ist noch vieles Gute, sehr Gute da, eine ganze Anzahl von Sammelausstellungen tüchtiger Maler. *Karl Ziegler*-Berlin freilich erschien früher in einzelnen Darbietungen bedeutender, als er sich hier zeigt. Viele dieser Porträts haben etwas Trockenes, Kaltes, Temperamentloses, besonders einzelne Herrenporträts. Wenn nicht der Name dastände, so würde man es kaum für möglich halten, dass beispielsweise das Bildnis des Grafen Wintzingerode von demselben Künstler stammt, der jene überaus feinen Damenporträts schuf, die in den letzten Jahren auf den »Grossen Berliner Kunstausstellungen« erschienen, und

in denen mit den einfachsten Mitteln und der ehrlichsten Kunst die schönste und vollendetste Wirkung erreicht war. Aber auch hier zeigt er sich in einzelnen Arbeiten als der Alte, so in dem »Porträt der Frau Dr. M.« und dem der Frau Direktor St. — Diese Werke sind geradezu meisterhaft in Auffassung und Durchführung, im Ton und in der Zeichnung. Auch das Bildnis einer jungen Dame im Mantel mit hochgeschlagenem Kragen ist vorzüglich und weist dem Künstler einen hohen Rang an. — *Otto Greiner* stellt eine Sammlung von etwa 30 Lithographien, Handzeichnungen, Radierungen und Pastellen aus, die in ihm einen sehr begabten Schüler Max Klinger's erkennen lassen. Er beweist in diesen Blättern teils bedeutende Phantasie, teils zeigt er sich als äusserst tüchtiger Porträtist. Überall offenbart sich eine kraftvolle Persönlichkeit. — Sehr vielseitig tritt wieder *Paul Höcker*-Rom vor uns hin, freilich erscheinen seine Leistungen sehr ungleich. Vortrefflich sind die beiden kleinen Bildnisse alter Frauen, der Mutter des Künstlers und der Herbergsmutter. Beide sind in charakteristischer Umgebung dargestellt und überhaupt durch Feinheit der Charakteristik und eingehende Ausführung hervorragend. Sehr gut und voll Stimmung sind die beiden den scheidenden Tag und die anbrechende Nacht verkörpernden Mädchengestalten, während dagegen einzelne Madonnenbilder des Künstlers etwas Süssliches haben und die für ihn bezeichnende Frische fast ganz vermissen lassen. Meisterschaft in feiner stimmungsvoller Licht- und Farbenwirkung sind zwei Blicke in Empire's Zimmer. —

Ein anderer schon bekannter Maler, der Antwerpener *P. J. Diercks*, giebt in seinen trefflich abgestimmten, keck hingestrichenen Interieurs »Alte Schmuggler« und »Wäscherinnen«, sowie besonders in dem grösseren, »Träumerei«, von neuem sprechende Beweise von seiner bedeutenden Künstlerschaft. — Eine Reihe schottischer Landschaften von *John R. Reid*-Marley wirken durch ihre grosse Gleichförmigkeit ermüdend; man möchte sogar sagen etwas veraltet, wenn man die frischen farbenfreudigen Bilder des in Zügel's Schule gebildeten *Eugen Wolff*-München dagegen sieht. Kraftvoll und von tiefempfundener Stimmung durchweht sind »Dämmerung«, Birkenwald« und vor allem »Herbstwald«, während der »Tannenwald« etwas zu schwarz im Ton erscheint. Ganz vorzüglich ist auch sein »Kuhstall«, nicht minder meisterhaft aber die sonnenbestrahlten »Kühe auf der Weide«, »Pferde in der Schwemme« und »Ziegen im Wasser« von *H. von Hayek*-München. Auch dieser Künstler bewährt sich in »Birken im Moos«, und besonders in dem farbensatten Bilde »Abendsonne« als gut beobachtender Landschafter. Ebenso *Ch. Welti*-Aarburg, der auch ein reizendes Thierstück, »Junge Pointer« gesandt hat, in »Bergbuchen im Herbst« und »Novembersonne am Weiher«. — Zu den allerbesten Darbietungen gehört aber zweifellos die Sammelausstellung des Düsseldorfers *Heinrich Herrmanns*. Er zeigt sich in seinen Darstellungen aus holländischen Häfen, aus Dorf und Wald als ein grosser Meister durch die Abrundung des Vortrags, durch die wundervolle Zartheit, Ruhe und Ausgeglichenheit und dennoch Kraft und Frische des Tones. Hervorgehoben seien »Waldinneres«, »Scheidende Sonne« und »Auf der Maas, sowie ganz besonders einige Aquarelle, Kircheninterieurs.

Eine hochinteressante Ausstellung also, bei der sich aber die Frage aufdrängt: wie kommen *Carl Zimmermann*'s Wald- und Wildbilder und *Hansen*'s entsetzlich farb-, geschmack- und kunstlose Interieurs hierher, diese Interieurs, deren Nichts um so auffälliger wirkt, als der »Verfasser« Menzel'sche Motive aus Friedrichs des Grossen Sanssouci gewählt hat?! *P. W.*

Budapest. Im Herbst wird hier im Künstlerhaus eine von der Gesellschaft für bildende Künste veranstaltete Ausstellung von Werken von *Karl Lotz* stattfinden. Alle Besitzer Lotz'scher Werke werden gebeten, sie für diesen Zweck zur Verfügung stellen zu wollen, damit möglichst grosse Vollständigkeit erzielt wird. ***

Berlin. Zum Vorsitzenden der Jury der Grossen Berliner Kunstausstellung, die am 5. Mai eröffnet werden soll, ist am 11. April der Präsident der Ausstellungskommission, Professor Max Koner, gewählt worden. — Von Interesse ist es, dass Ludwig Dettmann, der im Vorjahr in der Secession ausgestellt hat, diesmal in der »Grossen Berliner Kunstausstellung« durch eine Sammelausstellung neuerer Werke vertreten sein wird. -r-

Berlin. Die *Secession* ernannte zu Ehrenmitgliedern Böcklin, Leibl und Hildebrand. — Die diesjährige Secessionsausstellung wird Sonderausstellungen von Anders Zorn, Ludwig v. Hofmann Franz Skarbina, Thoma, Uhde und Hildebrand enthalten. -r-

Berlin. Von Werken hiesiger Bildhauer sind auf der Pariser Weltausstellung folgende ausgestellt: Reinhold Begas: Elektrischer Funke, Strousberg's Grabmal, Prometheus-Gruppe, Kain und Abel. Werner Begas: Büste von Martin Wolff. Peter Breuer: Adam und Eva. Adolph Brütt: Schwerttänzerin. Ludwig Cauer: Telemachos, Durst. Eberlein: Adam und Eva, Pieta. Reinhold Felderhoff: Diana. Ernst Freese: Badendes Mädchen. Nic. Friedrich: Sandalenbinder. August Gaul: Römische Ziegen, Laufender Strauss. Geyger: Campagnastier. Johannes Götz: Wasserschöpferin. Ernst Herter: Meertyrann. Hosaeus: Nach dem Kampf. Fritz Klimsch: Tänzerin. Joseph von Kopf: Büste. Max Kruse: Junge Liebe. Otto Lessing Büste von Knaus. Ludwig Manzel: Abendlied. Joh. Schichtmeyer: Gretchen. Walther Schott: Kugelspielerin, Doppelte Kinderbüste. Konstantin Starck: Huldigung. Louis Tuaillon: Amazone, Bogenschütze. Joseph Uphues: Friedrich der Grosse. August Vogel: Rudolf von Habsburg. Willi Widemann: Kaiser Maximilian. -r-

VEREINE

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung sprach der *Graf zu Erbach-Fürstenau* über *Unteritalische Malereien des Trecento.* Nachdem Neapel zur Zeit der Normannen und Staufen hinter den andern grossen Städten Süditaliens, besonders Salerno, Amalfi, Ravello, in künstlerischer und politischer Bedeutung hatte zurücktreten müssen, wird es durch die dauernd hier residierenden Angiovinischen Könige wirklich zum Sammelpunkt der Kunst, besonders durch Robert den Weisen, der nach dem Beispiel seiner Vorgänger vor allem toskanische Künstler beruft. Unter ihm führte Giotto seine später untergegangenen grossen Freskencyklen in S. Chiara, dem Castello dell' Novo, dem königlichen Palast und der Incoronata, aus. Auch Sienesische Künstler, vor allem Simone Martini, und der Meister der noch in Resten erhaltenen Fresken in S. Maria Donna Regina sind damals in Neapel beschäftigt gewesen, jedenfalls waren es keine einheimischen, sondern nur toskanische Kräfte, die diese Kunstblüte in Neapel hervorbrachten. Wichtiger als die wenig bedeutenden Werke der Miniatorenschule, die König Robert gegründet haben soll, ist eine Reihe miniierter Codices, deren Entstehung in die ersten friedlichen Jahre der anfangs von Kriegen und Mauren gestörten Regierungszeit Ludwig's von Tarent, des zweiten Gemahls der berüchtigten Giovanna I., fällt. Die bekannteste dieser Handschriften ist das Statut des Ordre der Sait-Esprit (Bibl. nationale, Paris), zwischen 1353 und 1356 entstanden. Eine durchgehende ornamentale Umrahmung aus Vasen mit Stengeln und Ranken, künstlichem Knotenwerk und eingestreuten Vögeln, Putten, Ka-

ninchen etc., in leuchtenden Farben, besonders Gold, Blau, Rosa und Zinnober, sind ebenso charakteristische Zeichen wie die eigentümliche strohgelbe Haarfarbe für alle jüngeren Personen (in allen andern italienischen Miniaturen dunkelbraun). Alle diese Züge finden sich auch in der Hamilton-Bibel (Berlin, Kupferstichkabinett), der erste von den drei Bänden des Codex vaticanus latinus 3850, ein Breviarium franciscanum (Biblioteca Nacional, Madrid), ein Missale der Stadtbibliothek zu Avignon (No. 138) und der Dante-Codex des British Museum (Add. 19587). In diesen Handschriften ist der byzantinische Einfluss auf die besonders reiche Ikonographie wohl gering zu nennen; dagegen lässt sich eine sehr weitgehende Abhängigkeit von der Wandmalerei nachweisen. Schon die spärlichen Freskenreste der Incoronata finden sich in den Miniaturen so genau wieder, dass man sie als deren Vorbilder oder als Wiederholung eines gemeinsamen Vorbildes betrachten muss, etwa einer Darstellung Giotto's selbst in S. Chiara. Auch die vom Miniator besonders reich bedachte Apokalypse wird auf die berühmten Bilder Giotto's in S. Chiara zurückzuführen sein, die nach Dante's Angaben entstanden sein sollen. Offenbare Wiederholungen davon finden sich noch in Galatina (Provinz Lecca) von Francesco d'Arezzo (1455) und selbst vom Ausgang des 15. Jahrh. in einer für das Haus Savoyen gefertigten Handschrift (Escorial). Dem Original am nächsten steht sicher das doppelte Tafelbild zu Fürstenau, fast nur in gelb, vielleicht als Vorlage für Fresken ausgerührt. — Danach sprach Herr *Direktor Dr. Jessen* über die *Kostümwissenschaftliche Sammlung des Freiherrn von Lipperheide*, von der wichtige Teile augenblicklich im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums einen Überblick gewähren.

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Am 12. April wurde hier in *R. Lepke's Kunstauktionshaus* das *Künstleralbum* des 1897 verstorbenen Direktors des Zeughauses, *Professor H. Weiss*, versteigert. Die ganze Sammlung, die aus 140 Aquarellen und Zeichnungen mit handschriftlichen Widmungen bestand, erzielte die Summe von M. 4475.—. Ein Aquarell Paul Meyerheim's »Schimpanse im Käfig«, wurde mit dem höchsten Preis, 255 M., bezahlt; ihm folgte eine Skizze von Adolf Menzel, »Auf dem Bau«, die für 250 M. wegging. Ein Blatt von G. Richter erzielte 205 M.; eins von Geselschap 200 M.; eine Zeichnung A. v. Werner's, »Napoleon III. in Wilhelmshöhe«, 180 M.; eine Federzeichnung von Skarbina 125 M. und endlich eine Studie in Kreide von L. Knaus 140 Mark. — Ferner ist am 10. April eine Reihe wertvoller Gemälde versteigert worden. Den höchsten Preis erzielte Friedrich Voltz' »Weidende Rinderherde« mit 3800 M., während ein Bild desselben Meisters, »An der Tränke«, 2850 M. brachte. Ein weiblicher Kopf von Franz v. Lenbach aus dem Jahre 1899 wurde mit 2595 M., eine »Römische Parkansicht« von Oswald Achenbach mit 2040 M. bezahlt, während Walther Firle's »Häusliche Arbeit« auf 1990 M. kam. -r-

München. Am 4. April fand hier eine *Versteigerung von Ölgemälden* aus dem Nachlasse der Herrn Jakob Pini statt, bei der u. a. folgende Werke unter den Hammer kamen. Es brachte: Andreas Achenbach's »Prozession in Ostende« 3850 M.; »Wassermühle« von demselben Meister 3600 M.; »Der Jahrmarkt« 2300 M.; Oswald Achenbach's »Sonnenuntergang an der italienischen Küste« 2300 M.; G. v. Bochmann's »Heimkehr vom Felde« 3250 M.; Ludwig Bokelmann's »Der hungrige Kamerad« 1550 M.; Anton Braith's »Auf der Alm« 1600 M.; F. v. Defregger's »Die Heimkehr« 14700 M.; R. Jordan's »Suppentag im Kloster« 1000 M.; F. A. v. Kaulbach's »Im Frühling« 4000 M.; Ludwig Knaus' »Mädchenkopf« 4200 M.; Gabriel Max' »Blondine« 2500 M.; Mathias Schmid's »Besuch aus dem Kloster« 2900 M.; Adolf Schreyer's »Im Hinterhalt« 14600 M.; Benjamin Vautier's »Konfirmandenunterricht« 4500 M.; F. Vinea's »Modell« 4150 M.; Friedrich Voltz' »Unerwartete Begegnung« 3000 M.; desselben Meisters »An der Tränke« 2920 M. Das Gesamtergebnis betrug etwa 90000 M. §

Berlin. *Amsler & Ruthardt* bringen am 28. Mai d. J. die 2. Abteilung der Kupferstichsammlung des Herrn von Pommer-Esche zur Versteigerung. Diese Reihe umfasst das 16. bis 19. Jahrhundert. Callot, Dürer, Van Dyck, W. Hollar, Rembrandt, Rubens, G. F. Schmidt, Waterloo sind die bekanntesten Namen, die der Katalog aufführt. x.

VERMISCHTES

Berlin. Wie die »Deutsche Warte« mitteilt, hat sich Altmeister Menzel einem ihrer Mitarbeiter gegenüber so über die sogenannte »lex Heinze« ausgesprochen: »Die lex, die niemand nach seinem Namen nennen mag, und die man deshalb nach dem Namen eines schweren Verbrechers getauft hat, ist eine Ungehörigkeit, gegen die man Front machen muss. Mit einem solchen Gesetz über dem Haupt wie ein Schwert des Damokles, verliert der Künstler alle Schaffensfreude. Ich will davon schweigen, dass darin Kunst und Zuhältertum über einen Kamm geschoren werden. Aber der Schutzmann wird einem ins Atelier gestellt. Überall sonst mag er nützlich sein, hier nicht. Es ist, als ob einem der Schutzmann über die Schulter hinweg auf die Finger sähe. Man hat diesem bei uns die Charge anvertraut, die in England der »Lord« Chamberlain bekleidet: die des obersten Kunstrichters und Normalmenschen. In einer solchen Gesellschaft vermag der Künstler nichts Ordentliches zu stande zu bringen. Der Künstler muss allein sein, sagen wir: mit seiner Muse. Er muss seine ganze Aufmerksamkeit auf sein Werk konzentrieren und auf die Eingebungen lauschen, die ihm kommen, Gott weiss, woher. Ich selbst habe deshalb keine Schüler gehabt, weil mir dieses Alleinsein ein Bedürfnis war. Ich bin so empfindlich gegen Störung, dass mir der blosse Gedanke an die Aussenwelt ein Gefühl erregt, als würde ich an den Rockschössen gezogen, weg von der Arbeit. Und nun gar der Gedanke an diesen Kunstrichter!« -r-

Frankfurt a. M. Auf Anregung *Bernhard Mannfeld's* hat sich hier eine *Vereinigung von Künstlern* gebildet, die sich die Wahrung der künstlerischen Interessen mit Rücksicht auf das geplante neue Urheber- und Verlagsrecht zum Ziel setzt. Der Vereinigung gehören u. a. an: Rud. Bosselt, B. Mannfeld, Wilhelm Steinhausen, Prof. Wilhelm Trübner und Prof. Hasselhorst. In München, Karlsruhe, Düsseldorf u. s. w. sind ähnliche Vereinigungen im Entstehen begriffen, während in Berlin der »Verein der Illustratoren« und die »Vereinigung der Graphiker« bereits gleiche Zwecke verfolgen. §

Budapest. Zur Errichtung einer *Künstlerkolonie* in Szolnok hat der Magistrat dieser Stadt ein Terrain von 2000 Quadratklaftern hergegeben. Es sollen dort zwei grosse Häuser mit je sechs Ateliers errichtet werden. Vorläufig haben die Maler Ladislaus Mednyánsky, Franz Olgyay, Daniel Mihálik, Ludwig Szlányi, Alexander Bihari, Adolf Fényes, Ferdinand Katona und Karl Kernstock sich bereit erklärt, die Ateliers zu beziehen. Die Kolonie wird auch vom Unterrichtsministerium unterstützt werden. ***

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 24. 3. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FÄLSCHUNGEN MITTELALTERLICHER KUNSTARBEITEN.

Es hat einen ganz besonderen Reiz mit Kunstfälschungen zu thun zu haben — wenn man sie nicht selbst als echte Arbeiten erworben hat. Den Fälschern, diesen raffiniertesten Technikern, zu zeigen, dass sie doch nicht alles zu beseitigen wussten, was Zweifel am Alter ihrer Erzeugnisse aufkommen lassen könnte, gewährt eine hohe Befriedigung.

Formale Eigenheiten sind wohl in erster Linie bestimmend, einen Kunstgegenstand als falsch oder echt anzusprechen. Dieses Kriterium setzt jedoch die grösste Erfahrung und Denkmalkenntnis voraus, sich allein darauf zu verlassen, wäre für manchen in ernsteren Fällen sehr gefahrvoll. Eine Menge von wichtigen Anhaltspunkten bei der Feststellung des Alters bieten ausserdem die technischen Eigenschaften.

Der Erhaltungszustand einerseits, die mit dem technischen Leistungsvermögen einer Zeit im Einklang stehende Art der Herstellung andrerseits lassen am ehesten ein sicheres Urteil fällen.

Die Zeit, der ein Gegenstand seinem Äussern nach angehört, und seine Bestimmung, die eine besondere Art der Abnutzung bedingt, sind der Kritik zu Grunde zu legen.

Ein Zeitabschnitt, in dessen Art die Fälscher mit besonderem Erfolg in den letzten Jahrzehnten gearbeitet haben, ist das spätere Mittelalter. Arbeiten im Kunsthandel, die die Verzierungsarten und Formen dieser Periode aufweisen, sind eigentlich so lange als falsch anzusehen, ehe nicht der Beweis der Echtheit zuverlässig erbracht ist. In vielen Museen und Privatsammlungen finden sich erkannt oder unerkannt Fälschungen, die angeblich dieser Zeit angehören. Ganz besonders lehrreich wird die Fälscherarbeit, wenn es ermöglicht ist, sie mit guten echten Stücken unmittelbar zu vergleichen.

Das Kestner-Museum in Hannover setzt uns in die, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, glückliche Lage, die besten alten Leistungen neben den nicht minder interessanten Werken der »schwarzen Gesellschaft« studieren zu können[1]).

Auf den Erhaltungszustand als Altersmerkmal soll hier nur kurz eingegangen werden, es ist bereits oft genug darauf hingewiesen, inwiefern er bei der Echtheitskritik zu Rate gezogen werden muss. Künstliche oder absichtliche und zufällige Verletzungen, Färbung, Vergoldung, Patinierung und Art der Abnutzung durch den Gebrauch sind mit aller Vorsicht zu prüfen. Ein ernster Verstoss gegen das, was in diesen Punkten die Erfahrung lehrt, ist unter Umständen allein entscheidend; die Fälscher wissen das. Nur zu leicht aber schiessen diese Leute über das Ziel hinaus. Es ist bei Metallgegenständen, die hier in erster Linie betrachtet werden sollen, doch unendlich schwer, den ganz aufmerksamen Beobachter zu täuschen. Die durch ein stetig wiederholtes Begreifen oder Verschieben hervorgebrachte natürliche Abnutzung ist von einer Weichheit, die fast unnachahmlich ist. Bei vergoldeten Gegenständen greift sich die Goldschicht allmählich durch, das Grundmetall schimmert bisweilen nur durch. Bei der künstlichen Abnutzung sieht man die feinen Kratzen des Schleifmittels, oder gar des Schabers. Die Goldschicht zeigt besonders an Kanten, an den Stellen, wo der darunter liegende Grund zu Tage tritt, unter der Lupe Zackenränder, die das Schabeisen gerissen hat. Die natürliche Abnutzung ist am ganzen Gegenstande ziemlich gleichmässig, am stärksten immerhin an den dem Begreifen besonders ausgesetzten Stellen. Die künstliche Abnutzung ist unregelmässig, dicht nebeneinander findet man oft Flächen, die noch die frischen Feilstriche zeigen und stark abgenutzt aussehende. Auch die glättenden Spuren des Polierstahls sind nicht allzuschwer erkennbar. Und wenn selbst mit dem Finger verriebene Schlemmkreide zum letzten Schlichten diente, man wird das Künstliche wahrnehmen, wenn man über Einzelheiten nicht das Ganze vergisst. So interessant gerade diese Arten des äusserlichen Alt-

1) Angeführte Nummern und Citate sind dem offiziellen Kataloge dieses Museums entnommen.

machens sind, es würde zu weit führen, näher darauf einzugehen, zumal doch dabei nur eigene Erfahrung zuverlässig beraten kann.

Einige verhältnismässig leicht feststellbare Kennzeichen der Neuheit giebt es aber, die den Fälschern bisher teils wirklich unbekannt geblieben, oder deren Beseitigung ihnen bisher noch nicht gelungen ist.

Es handelt sich dabei um Eigenschaften, die in der Verschiedenartigkeit der Herstellungsweise in dem genannten Zeitraume und der Neuzeit begründet sind. Zweifellos echte erhaltene Arbeiten, und die Angaben des Theophilus lassen z. B. aus dem angewendeten Gussverfahren in vielen Fällen die Nachbildung erkennen. Wie im Altertume wurde auch im Mittelalter zum Guss von komplizierten Gegenständen stets das Wachsausschmelzverfahren angewendet. Die Form ist bekanntlich bei diesem Verfahren nahtlos, sie wird nach der Benutzung zerschlagen. Die Abneigung gegen Wiederholungen und technische Schwierigkeit hielten die Künstler des Mittelalters davon ab, Gipsformen aufzubewahren, um nach Belieben neue Gussmodelle aus Wachs damit herzustellen. Stets wurde das Wachsmodell über einem Kern neu ausgeführt, so dass völlig, d. h. auch in Zufälligkeiten, gleiche Gussstücke nicht vorkommen.

Bei einem Leuchterpaar im Kestner-Museum (506. 507. »sehr schöne Leuchter mit durchbrochenem Fuss, 12. Jahrh. . . .«) in der bekannten Art auf dreiteiligem Fuss mit phantastischen Wesen und Ranken und einem Schaft mit Mittelknauf und Tropfplatte würde die Gusstechnik allein schon die Fälschung beweisen. Der moderne in Sand formende Giesser verstand es nicht, die Spuren seiner Teilform ganz zu verdecken. An den Kanten des Fusses sieht man die Nähte[1]. Ausserdem zeigen beide Leuchter an den entsprechenden Stellen dieselben kleinen Zufälligkeiten, was ja auch die Nachformung desselben Modells für beide beweist. Die auch sogleich als künstlich zu erkennende Art der Abnutzung kommt dabei kaum noch in Betracht.

Besonders interessante Rückschlüsse gestattet die Herstellungsweise bei Hohlgussstücken, z. B. den von Fälschern so sehr bevorzugten Aquamanilen. Bei solchen Giessgefässen kann der Kern innerhalb der Form einmal mittels einer starken Eisenstütze gehalten werden, die durch die künftige Einguss- oder eine absichtlich ausgesparte Öffnung eingeführt werden kann. Neben einer solchen, Spuren nicht hinterlassenden Hauptstütze wurden aber, um auch geringe Verschiebungen innerhalb der Form zu verhindern, weitere dünne zugespitzte, aus Bronze oder auch Eisen bestehende Stäbchen zu Hilfe genommen. Die Stäbchen wurden von aussen durch den Formmantel etwa ein Centimeter in den Kern eingedrückt, so lange die Wachsschicht in der Form noch den Raum zwischen beiden ausfüllte. Nach dem Ausschmelzen des Wachses bildeten sie feste Verbindungen von Kern und Mantel, die beim Guss in das Metall mit eingeschlossen wurden. Nach dem Zerschlagen der Form wurde der vorstehende Teil dieser Stäbchen entfernt und die einzige bleibende Spur sind äusserlich die kleinen viereckigen oder runden Flecke an der nachher geglätteten Oberfläche. Fälscher haben diese ja leicht zu imitierenden Kennzeichen bisher nicht beachtet, bei alten Stücken findet man sie stets, allerdings darf man nicht die ebenfalls an allen Stücken vorkommenden, nur im Umfange davon unterschiedenen Ausbesserungsstellen damit verwechseln. In der Anordnung der Stützstäbchen ist stets eine gewisse Gesetzmässigkeit erkennbar.

Einen weiteren nicht ganz unwichtigen Anhaltspunkt gewährt die Herstellungsart der an echten und falschen mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten so unendlich oft angewendeten gekörnten Drähte. Die bis ins 13. Jahrhundert sehr grobe Körnung wird seit dem 14. Jahrhundert stetig feiner, so fein, dass man sie von einem sehr scharf eingeschnittenen Gewinde nur mit grosser Mühe unterscheiden kann. An Nachbildungen sind statt der gekörnten Drähte stets Stäbchen mit geschnittenen Gewinden verwendet. Die modernen Fälscher scheinen nie auf den Gedanken gekommen zu sein, dass man das Gewindeschneideisen damals noch gar nicht gekannt hat[1]. Theophilus giebt über die Herstellungsweise der gekörnten Stäbchen in Kap. X. seiner Schedula (Ausgabe von Ilg) klar Auskunft. Später hat man sich komplizierterer Werkzeuge bedient, deren mutmassliche Konstruktion hier nicht in Betracht kommt.

In seltenen Fällen, wie es scheint nicht vor dem 15. Jahrhundert, stellte man diese Zierstäbchen auch in der Art her, dass man einen stärkeren Mitteldraht mit einem feinen Draht dicht umwickelte. In diesem Falle könnte man also von einem Gewinde sprechen, das sich aber immer noch von einem geschnittenen Gewinde wesentlich unterscheidet. Man muss schon selbst einige Erfahrung im Gewindeschneiden haben, um die charakteristischen Merkmale mit Sicherheit zu erkennen, mit Worten ist das nicht gut zu erklären.

Eine stattliche Reihe von Fälschungen dieser Art befindet sich im Kestner - Museum, man wird das Wesentliche bald herausfinden. Hingewiesen sei auf »Mantelschliesse, getriebenes Silber, Anf. d. 16. Jahrh... (sehr ähnlich die Kusstafel im Kölner Domschatz. Vergl. Bock.)« Kat. No. 366, »Kusstafel, Silber vergoldet, um 1500 . . . .« Kat. No. 363, »Platten von einem Reliquienkasten. Bei allen drei Teilen ist das Mittel-Stück früher schon anderswo verwendet gewesen«[2]), Kat. No. 311, »Buchdeckel, rheinisch, Anf. d. 13. Jahrh. Das Mittelstück, Kopf Christi, ist eine italienische Plakette des 16. Jahrh. . . . .« Kat. No. 303, »Grosser Buchdeckel, 12. Jahrh.« Kat. No. 301, »Kleine Madonna mit Kind, sitzend unter hohem säulengetragenen Baldachin, 15. Jahrh. . . . .« Kat. No. 458 u. a. m.

Natürlich wenden die Fälscher die Schrauben auch

1) Es kommt auch vor, dass bei ähnlichen Stücken der Fuss aus drei Teilen zusammengelötet ist.

1) Erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts sind die ersten geschnittenen Metallgewinde nachweisbar. Vergl. Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen. Wochenausgabe No. 12. Jahrg. 1900.

2) Die Mittelstücke mit Grubenschmelz sind allein alte Arbeiten.

als Befestigungsmittel an, an Arbeiten, die solche nicht aufweisen dürften. Vorsicht bei der Beurteilung ist selbstredend notwendig, zu prüfen ist vor allem, ob die fragwürdigen Teile nicht allein nachträglich angefügt sein könnten. Wenn allerdings, wie beim »Reliquiar« Kat. No. 351, die Eisenschrauben in das Gelbmetall mit eingegossen sind, darf man kaum an spätere Zuthat denken.

Ziemlich selten bietet sich Gelegenheit, an der Struktur des verwendeten Metalles die Fälschung zu erkennen. In der Regel ist die bei der Herstellung sich bildende Faserlagerung durch die weitere Bearbeitung verwischt. Insbesondere kommt das Blech in Betracht. Eisenblech hat man erst im 18. Jahrhundert unter Walzen herzustellen gelernt. Weichere Metalle hat man in kleinem Massstabe wohl früher bereits gewalzt, doch mit Sicherheit ist anzunehmen, dass man vor dem 16. Jahrhundert Metallwalzwerke nicht kannte.

Naturgemäss äussert sich die Einwirkung der Walzen in der parallelen Lage der Fasern. Teile verschiedener Härte, Unreinigkeiten u. a. m. lassen auf dem gewalzten Blech charakteristische Streifen zurück, die entweder auf der Oberfläche unmittelbar oder durch Ätzen kenntlich werden. Bei einer »Platte von einer Mantelschliesse (Pectorale), Limoges, Anf. des 13. Jahrh.«, Kat. No. 332, die auf der Vorderseite mit Grubenschmelz verziert ist, hat der Fälscher versäumt, die hinten wahrnehmbaren Spuren der Walzen zu entfernen.

Recht leichtsinnig war der Fälscher, der das vor etlichen Jahren vom Kestner-Museum als Arbeit des 16. Jahrh. erworbene, in Eisenblech geätzte Spielbrett anfertigte, die Herstellungsweise des Bleches tritt gar zu klar zu Tage. Nichts ist eigentlich leichter zu erkennen, wie gewalztes Eisenblech, wenn es geätzte Verzierungen aufweist.

Eines der wichtigsten Dekorationsmittel war besonders im 12. und 13. Jahrh. der Grubenschmelz. Damit geschmückte Arbeiten stehen hoch im Preise, und leicht erklärlich ist es, dass die Fälscher alles aufgeboten haben, auch in dieser Technik den alten Künstlern gleichzukommen. Ihr Streben war bisher vergeblich, wie ein aufmerksam vergleichender Beobachter bald herausfinden wird.

Die alten Grubenschmelzarbeiten zeigen fast ausnahmslos eine durch die stetige Berührung noch gesteigerte Weichheit des Schliffes, die unnachahmlich ist. Im matten Glanz der Politur sind aber die in einer Richtung laufenden Linien des ersten Schleifens nie ganz verschwunden. Die gefälschten Grubenschmelzarbeiten sind bald stumpf, bald gar zu sehr poliert, die Schleifrichtung ist nie zu erkennen. Verhältnismässig leicht ist besonders gefälschter blauer Schmelz zu erkennen, der ja zumeist verwendet wird.

Der Ton des Schmelzes ist bei alten Arbeiten niemals schreiend, ultramarinartig. Die Schmelzkünstler des 12. und 13. Jahrh. verstanden es, ein schönes klares, bald lichteres, bald tieferes Kobaltblau zu erzielen. Erst im 14. Jahrh. wird der blaue Ton bisweilen kräftiger mit einem Stich ins Rötliche.

Die gefälschten Arbeiten schlagen aus alledem brutal heraus, wenn allerdings so viel davon vorhanden sind, wie im Kestner-Museum, werden sie dem unbefangenen Beschauer kaum besonders auffallen. Die in den Farben so decenten echten Werke verschwinden dort fast daneben. Nur auf einige der hervorragendsten falschen Arbeiten sei aufmerksam gemacht. »Buchdeckel, Limoges, Anf. d. 13. Jahrh.« Kat. No. 305 und 306, »Reliquienkasten, wahrsch. Limoges, 13. Jahrh.« Kat. No. 313, »Kusstafel (Pax), französisch, 13. Jahrh., hinten mit Handgriff vollständig erhalten.« Kat. No. 329, »Buchdeckel, rheinisch, Anf. d. 13. Jahrh. . .« Kat. No. 302, »Platte von einer Mantelschliesse (Pectorale), Limoges, Anf. d. 13. Jahrh. . .« Kat. No. 332 (vergl. oben), »Grosses Ciborium, wahrsch. Limoges, Anf. d. 13. Jahrh.« Kat. No. 327, »Bischofsstab, Limoges, Anf. d. 13. Jahrh. vollständig erhalten ... Email dunkelblau.« Kat. No. 334. Der Ton des blauen Schmelzes ist es aber nicht allein, der dem Fälscher so selten gut gelingt, noch schwieriger ist es für ihn, die eigenartige Struktur des alten Emails nachzuahmen. Es ist nicht wohl zu beschreiben, wie sich bei echtem alten Schmelz die Zusammensetzung äussert. Gesagt sei nur, dass die Struktur sehr fein marmorartig gewölkt sein muss, lichtere und dunklere Fleckchen wechseln ab. Gefälschter blauer Schmelz ist entweder ganz gleichmässig oder mehr gekörnt wie gewölkt, die Struktur ist allemal gleichmässiger und feiner. Eine sorgfältige Untersuchung mit scharfer Lupe ist schon notwendig, um ein Urteil abgeben zu können. Ein anderes kaum trügerisches Kennzeichen für falsche Schmelzarbeiten ist schliesslich noch die Behandlung des ausgetieften Grundes. Es scheint, dass die alten Künstler es gänzlich verschmäht haben, das Metall zu rauhen, um den Glasfluss besser haften zu lassen. Die Fälscher versäumen das kaum einmal, überall, wo ein wenig Schmelz abgesprungen ist, tritt der Tremolierstich zu Tage.

Unendlich viele weitere feine Unterscheidungsmerkmale liessen sich, immer noch ganz abgesehen von formalen Kennzeichen, aufzählen. Wer Gelegenheit hat, sich mit Kunstgegenständen zu beschäftigen, findet sie selbst, für weitere Kreise sind sie nicht von Interesse.

Es bedarf kaum der Hervorhebung, dass vereinzelte für Fälschung sprechende Anzeichen nicht ausschlaggebend sein dürfen, wie weit man zu gehen hat, muss im einzelnen Falle entschieden werden. Auf der Hut muss man sein, wie die Betrachtung genugsam bewiesen haben dürfte, schult man aber die Erfahrung durch stetige Beobachtung immer mehr, wird man doch einigermassen selbstvertrauend der Fälscherbande entgegentreten können. *HERMANN LÜER.*

NEKROLOGE

Paris. Hier ist am 19. April der Bildhauer Jean Alexandre Joseph Falguière, der Schöpfer des vor kurzem in Nimes enthüllten Daudet-Denkmals an einer Darmverschlingung gestorben. Er war 1831 in Toulouse geboren, bildete sich bei Zouffroy und an der Ecole des beaux-arts, an der er 1859 den Rompreis errang, und ward zuerst in

weiteren Kreisen durch seinen im Salon von 1857 ausgestellten »Theseus als Kind« bekannt. □

WETTBEWERBE

Münster i. W. Ein Schorlemer Standbild soll in Münster errichtet werden. Der Vorstand des westfälischen Bauernvereins erlässt ein Preisausschreiben für westfälische Bildhauer, oder solche, die in Westfalen wohnhaft sind. Für das Denkmal stehen 30000 M. zur Verfügung. Davon sollen 3000 M. für Preise verwendet werden: M. 1500.—, M. 1000.— und M. 500.—. Der Standpunkt des Denkmals wird vor dem neuerbauten Landeshause der Provinz Westfalen in Münster sein. Preisrichter sind: Prof. v. Zumbusch, Prof. Monzel, Tüshaus-Düsseldorf, Baurat Lüdorff-Münster. Die Entwürfe nebst Voranschlag sind bis 1. August an die Provinzialverwaltung der Provinz Westfalen einzusenden.
L. K. F.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Odessa. Der Grossgrundbesitzer A. P. Russow will seine auf ungefähr 85000 Rubel geschätzte *Gemäldesammlung,* für die er mit einem Kostenaufwand von 200000 Rubeln ein eigenes Gebäude hat errichten lassen, allgemein zugänglich machen. Auch sollen Werke hervorragender Künstler in der Galerie zum Verkauf ausgestellt werden können. Die Verkaufsprozente sollen, ebenso wie der Erlös aus Eintrittskarten, städtischen Wohlthätigkeitsanstalten überwiesen werden. Neben der Galerie, die nur Werke russischer Künstler enthalten wird, soll ein Museum für plastische Kunst- und kunstgewerbliche Gegenstände erbaut werden. ∞

Dresden. Von dem am 31. März in Blasewitz verschiedenen Landschaftsmaler *Oskar Seidel* veranstaltet der Kunstverein soeben eine Nachlassausstellung mit über hundert Ölgemälden und Studien und etwa halb so vielen Zeichnungen. Zum Teil sind es Partien aus dem Riesengebirge, von schneebedeckten Koppen überragt und einer schönen, tiefen Farbenstimmung; meist jedoch helle, sonnige Flecken und Landstreifen aus der engeren Umgegend von Dresden, aus Goppeln oder dem Elbgelände. Endlich sind auch einige wenige Figurenbilder da. Seidel, der 1845 in Löwenberg (Schlesien) zur Welt kam, konnte nur nach Überwindung langanhaltender Schwierigkeiten sich der Kunst widmen. Er studierte an den Berliner und Weimarer Akademien auch unter Jul. Schrader. Vielfach war er als Gemälderestaurator und Illustrator thätig. Seine echte Überzeugung und Begeisterungsfähigkeit als Künstler, seine anspruchslose Liebenswürdigkeit als Mensch haben ihm die Achtung und Liebe aller, die ihn kannten, errungen.
H. W. S.

Dresden. Vor kurzem waren hier im Kunstverein auf drei Tage eine Anzahl Glasfenster ausgestellt, die für das Deutsche Haus auf der Pariser Ausstellung bestimmt waren, und von denen das prachtvolle Werk, das *Otto Fischer* mit Anlehnung an die Sage von der untergegangenen Stadt Vineta schuf, besonders hervorgehoben zu werden verdient. Sowohl in den zwei lebensgrossen Hauptfiguren, wie in dem ornamentalen Beiwerk offenbart sich eine grosse Meisterschaft und dürfte das Werk in Paris sowohl vom Künstler, als wie von der technischen Leistungsfähigkeit der Gebrüder Liebert, die es herstellten, den vorteilhaftesten Eindruck erwecken. *H. W. S.*

Dresden. Von dem am 2. Juli v. J. gestorbenen Landschaftsmaler *Paul Jacoby* gelangte als Geschenk der Witwe ein Bild, »Schloss Hohenstein«, das auf der Deutschen Ausstellung hier zu sehen war, in Besitz der Königl. Gemälde-Galerie. *H. W. S.*

Kiel. Eine »*Finländische Ausstellung von Hausfleiss und Kunstgewerbe*« wurde im Innungshause der »Harmonie« eröffnet, die sich eines regen Interesses von seiten des Publikums erfreut und manches Beachtenswerte enthält. Vor der offiziellen Eröffnung hielt Frau Konsul *Böning* aus Ekenäs einen einleitenden, erläuternden Vortrag über ihre finländische Heimat und die verschiedenen kunsthandwerklichen Erzeugnisse des an Gewerbefleiss und heimatlicher Eigenart so reichen Landes. Die Ausstellung umfasst in der Hauptsache einfache Gebrauchsgegenstände und allerlei Waffen, Hausindustrie und farbige Trachten. Eine besondere Abteilung bilden die Messer und geschnitzten Messerscheiden, die in reicher Auswahl vorhanden sind. Mit einer besonderen Art, dem Pukkomesser, wird im Frühjahr die Baumrinde geschält, um Körbe, Sandalen, Schuhe zu flechten; die Scheiden der grösseren Messer sind oft fein geschnitzt mit Elentier-Schlitten, Jagden u. dgl., und in koloristischer Beziehung ist viel gesunder, einfacher Sinn bewahrt worden, rot und schwarz, gelb und rot, weiss-rot-grün und ähnliche Zusammenstellungen, namentlich bei den primitiven Lederarbeiten (Tabaksbeutel etc.) der Bauern und Küstenbevölkerung. Vom finländischen Staat wird der Hausfleiss nach Kräften gefördert, indem zu dessen Förderung und Ausbildung alle 66 industriellen Schulen unterhalten werden. — In der Hauptsache ist aber die *Textil-Industrie* vertreten und darin liegt auch der Wert der Ausstellung, denn von den Holzmalereien in »Brandtechnik« u. dgl. haben wir so viel daheim, dass wir sie uns nicht erst aus den russischen Ostseeprovinzen zu importieren brauchen! Eigenartig in den Mustern, Formen und Farbenverbindungen sind die geknüpften Teppiche, Decken, Läufer u. dgl. Ein prachtvolles Exemplar in mattrosa und mattblau ist kaum zu schätzen und unverkäuflich: es trägt die Jahreszahl 1798. Aber auch moderne Knüpfteppiche in lebhafteren Farben (in einer Technik, die »knüpfen und weben« vereinigt) sind in guten Beispielen vorgeführt. Die Motive gemahnen hier und da an skandinavische Anklänge, sind aber doch selbständig; so ein ganz hervorragend solid gearbeiteter Läufer mit dunklem Muster auf hellem Grunde. Tücher, Decken und Schürzen werden in mannigfaltigen Mustern hergestellt, teilweise am Webstuhl von einer Finländerin vor den Augen der Zuschauer. Alte Stuhlformen und echte Kostüme (z. Teil in einer Verbindung verschiedener Stoffe, Wolle, Seide, Leinen etc.) vervollständigen das Bild einer alten, von Generation auf Generation vererbten Hausindustrie, welche gewiss allerorten, wo sie gezeigt wird, das Interesse der Kunstfreunde zu erwecken geeignet ist. — Im *Thaulowmuseum,* wo die kunstgewerbliche Thätigkeit so bereitwillige Anregung und Förderung findet, sind auf die in meinem früheren Bericht erwähnten Fliesen und Kacheln der Firma Villeroy & Boch recht mannigfaltige Erzeugnisse der Metalltechnik und der Keramik zur Ausstellung gekommen, diesmal aus Frankreich und Belgien und dem so in »sympathische Nähe« gerückten finländischen Kunstgewerbe, das wir hier kürzlich in reicherer Auswahl kennen lernten. — Auch diesmal berührt ein Finne, des Namens *Finch,* sympathisch durch die frische Farbenfreude und Einfachheit seiner irdenen Gefässe mit zweifarbigen Glasuren, grün und rot gemustert. Gegen diese primitivere Stilempfindung mit ihrem etwas konservativ-provinziellen Gepräge stechen die fein gestimmten, matten, gebrochenen Töne der Fayencen von Dalpayrat und Dufrènes ab wie zwei verschiedene Kulturströmungen. In ihrem stumpfen unausgesprochenen Farbenmelange geben sie die ganze Nervenverzärtelung des Westens, wie die reinen, klaren Farben des Finländers die Unberührtheit des entlegenen Nordens wieder! Sie beide neben- und durcheinander zu stellen, ist darum etwas gewagt, weil

sie im Wesen so weit voneinander abstehen. — Unter den Metallarbeiten sind die Leuchter von *Paul Dubois* durch ihre Ausnützung der natürlichen Struktur der Pflanze zu praktischen Gebrauchsformen bemerkenswert. Weniger empfehlenswert scheint mir ein von *Charpentier* entworfener Leuchter, worin zwei Figuren etwas gewaltsam zu einem »Liebesgeständnis« gezwungen werden, um Lichthalter und Handhabe abzugeben. Charpentier ist ausserdem durch eine Anzahl seiner neuesten Plaketten (Madame Réjane) vertreten, wobei man ihm die Freude anmerkt, allerlei Experimente mit dem Metall zu treiben, wozu es, offen gesagt, eigentlich zu gut ist. Eine Plakette, die so aussieht, wie ein flüchtig hingeknetetes Thonrelief, ist doch kaum mehr als eine Caprice. Sehr dunkel und tiefpatiniert sind die Bronzeleuchter von Hans Latt, u. a. eine Elfe, die sich auf das Blatt einer aufbrechenden Krokusblüte lehnt, und ähnliche Blumengeister. — Diese Vorführungen in den Provinzialmuseen können nur dem Geschmack des Publikums förderlich sein und auch denen zur Anregung dienen, die nicht Zeit und Gelegenheit haben, die Kunstentwicklung an den grossen Märkten — in den Welt- und Hauptstädten — zu verfolgen. Darum darf man ihre Wiederholung und Abwechslung, wie es hier geschieht, herzlich willkommen heissen. *W. Sch.*

London. Baron Ferdinand von Rothschild's Kunstsammlung im British-Museum aufgestellt. Als vor etwa 15 Monaten Baron Ferdinand von Rothschild verstarb, vermachte er dem British-Museum einen Teil seiner in Waddesdon befindlichen Kunstschätze unter der Bedingung, dass für diese ein besonderer Saal in dem gedachten Institute hergerichtet, und die betreffende Sammlung als ungetrenntes Ganzes erhalten würde. Ausserdem hatte der Erblasser in seinem Testament die Klausel hinzugefügt, dass auch durch äusserliche Bezeichnungen das Vermächtnis, seine Entstehung u. s. w., erkennbar sein müssten. Diesen Bestimmungen zu genügen, war nicht ganz leicht. Endlich aber gelang es der Verwaltung des Museums alle entgegenstehenden Schwierigkeiten zu überwinden, so dass nunmehr dem Publikum die Besichtigung der Kollektion freisteht. Letztere ist in dem Saale untergebracht, in welchem sich bisher die römischen und britischen Antiquitäten befanden, während diese an verschiedenen andern Stellen temporäre Unterkunft fanden.

Die früher in Waddesdon, dem Wohnsitz des Barons von Rothschild, aufbewahrten Kunstgegenstände, 265 an der Zahl, stellen sämtliche Werke ersten Ranges der Kleinkunst dar. Die Hauptstücke bestehen aus getriebenen Gold- und Silbergegenständen; kunstvollen, antik gefassten Juwelen, Emails, vorzüglichen Schnitzereien, prachtvollen Gläsern, Bronzen und einigen Majoliken, wie sie selbst das South-Kensington-Museum nicht aufweisen kann. Die meisten Objekte befanden sich früher in den berühmtesten Sammlungen, so namentlich in der »Fountaine«-, »Hamilton«-, »Londesborough«-, »Magniac«- und »Spitzer-Sammlung«. Kurz vor seinem Tode kaufte Baron Rothschild von dem Herzog von Devonshire fünf kleine Vasen aus Chalcedon, Blutstein, Lapislazuli, Jaspis und Achat hergestellt, für den anscheinend kolossalen Preis von 500000 M. Dennoch versichern einwandsfreie Fachmänner, dass, wenn die erwähnten Gegenstände heute zur öffentlichen Auktion kämen, sie genau den obigen Preis erreichen würden. Allerdings repräsentiert die Chalcedonvase in ihrer Art ein Unikum. Sie stammt wahrscheinlich aus der Zeit Hadrian's, und kann als ein Werk bezeichnet werden, dem ein griechisches Vorbild zu Grunde lag, das aber in römischer, selbständiger Auffassung durchgeführt wurde. Die prachtvolle, im besten Renaissancestil gehaltene Goldmontierung, ist sicherlich die Arbeit eines italienischen Goldschmiedes aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Ausserdem ist die Fassung durch reiche Verzierungen in translucidem Email, das künstlerisch in schöner Zeichnung und vollendeter Technik angewandt wurde, noch bedeutend gehoben. Bei dem andern wertvollen Stück, der Lapislazuli-Vase, erreicht die Juwelierarbeit ihren Höhepunkt in den figurreichen Gruppen. Kleinere Schmuckgegenstände aller Art, zwar in der Manier Cellini's entworfen, sind jetzt als zweifellose Arbeiten deutscher Meister aus Augsburg, Nürnberg und andern süddeutschen Städten, erkannt worden. So weisen namentlich Ohrgehänge u. dergl., die früher italienischen Meistern der Kleinkunst zugewiesen wurden, in ihrer Komposition so viel Ähnlichkeit mit Zeichnungen Holbein's und Hans Mülich's auf, dass aus diesem und andern innern Gründen ihr deutscher Ursprung als feststehend gilt. Dasselbe Resultat hat sich in der Hauptsache bei den Gold- und Silberbechern, Pokalen, Schüsseln u. s. w. herausgestellt. Der deutsche Goldbecher mit dem Porträt Kaiser Rudolph II., der silberne Präsentierteller mit dem Wappen Moritz von Nassau's, eine Nürnberger Arbeit, ferner die im Katalog mit Nr. 104 und 112 bezeichneten Becher sind alles Erzeugnisse, die auf deutschem Boden entstanden.

Die gemalten Limoges-Emails sind fast sämtlich Arbeiten des 16. Jahrhunderts, mit Ausnahme eines schönen Reliquariums aus dem 13. Jahrhundert. Das Sujet bilden Scenen aus der Geschichte St. Martial's und St. Valerie's. Der erstere ist der Schutzheilige der Stadt Limoges. Mehrere andere kostbare Emails tragen die Signatur »J. P.«, welche gewöhnlich Jean Penicaud beigelegt wird, indessen ist es auch möglich, dass der betreffende Verfertiger Jean Poillevé gewesen sein kann. Einzelne der Emailplatten rühren von der Hand von Pierre Raymond her. Jean Courtois ist in bester Weise durch Schüsseln mit wunderbarem Glanz vertreten, die Malerei von Raphael'schen Sujets enthalten. Unter den bezüglichen Arbeiten befinden sich auch drei Porträts von der Hand Leonard's und François Limousin's, ehemals in der »Spitzer-Sammlung«. Die Holzschnitzereien und Gläser halten sich auf derselben Höhe wie die übrigen Erzeugnisse der Kleinkunst, so dass die Sammlung in ihrer Qualität durch Ausschluss jedes minderwertigen Stückes einen durchaus einheitlichen Eindruck gewährt.

Wie bereits bemerkt, gehören die meisten Kunstgegenstände der Sammlung des Baron Rothschild der Renaissanceperiode an, jedoch bilden die nennenswerteste Ausnahme vier herrliche Bronzemedaillons von ausgesprochenem griechischen Typus, etwa aus dem Jahre 250 v. Chr. stammend. Diese vier Stücke dienten ursprünglich als Handgriffe für eine Tragbahre, welche in einem Grabe nahe bei Trapezunt gefunden worden war. Auf jeder Bronze ist der Kopf einer Bacchantin oder Göttin in ausdrucksvoller Schönheit abgebildet.

Unter den historischen Objekten erregt namentlich für Engländer das sogenannte »Lyte-Juwel« das grösste Interesse. Dies stammt wahrscheinlich aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts und aus der Werkstatt des berühmten englischen Goldschmieds George Heriot, aber es kann auch von dem noch angeseheneren Miniaturmaler Hilliard herrühren, der gleichzeitig auch kunstvolle Juwelierarbeiten anfertigte. König Jacob I. schenkte das Schaustück, sein Porträt in Gold und Diamanten gefasst, an Mr. Lyte, der den Stammbaum des Regenten bis auf König Bruce zurückgeführt hatte. Anthony à Wood erzählt in einer alten Chronik den betreffenden Vorgang und nennt dabei Jacob »The British Solomon« (Salomo). Das Juwel bildete ehedem eine Glanznummer in der »Hamilton-Sammlung«. In der Abteilung für Waffen und Rüstungen nimmt den her-

vorragendsten Platz ein sehr schön graviertes Schild ein, das 1554 von Giorgio Ghisi aus Mantua hergestellt worden war, und von Kennern überhaupt als das wertvollste Stück der »Demidow-Sammlung« geschätzt wurde. Unter den Schnitzereien befinden sich Gegenstände, die Heinrich IV. von Frankreich und Kaiser Karl V. mit ziemlicher Sicherheit, so wenigstens sagt der Katalog, gehört haben mögen.

Der Katalog selbst ist, unter Zugrundelegung der Aufzeichnungen des Barons von Rothschild, von Mr. C. H. Read angefertigt, der dem verstorbenen Sir A. W. Franks als Vorsteher der britischen und mittelalterlichen Antiquitäten des Museums nachfolgte. Der Katalog ist kurz gefasst, stellt aber trotzdem eine wirkliche wissenschaftliche Arbeit dar. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts konnte eine derartige Sammlung allenfalls noch mit verhältnismässig geringeren Mitteln angelegt werden, nachdem indessen durch das Beispiel des South-Kensington-Museums fast alle grösseren Hauptstädte Europas gleichartige Institute errichteten, musste Baron Rothschild bereits Riesensummen für seine Sammlungen verausgaben. Nach dem Urteil aller massgebenden Sachverständigen würde aber heute, selbst der reichste der Rothschilds, eine zweite gleichwertige Sammlung nicht noch einmal vereinigen können, weil eben die meisten Kunstgegenstände dieser Art und Güte sich in festen Händen befinden und nicht mehr dem Besitzwechsel unterworfen sind. *v. S.*

London. Die van Dyck-Ausstellung in der Royal Academy«. Nachdem im vergangenen Jahre die königliche Akademie ihren Ehrgeiz daran gesetzt hatte, die Rembrandt-Ausstellung Amsterdams in den Schatten zu stellen, suchte sie ihre Aufgabe diesmal darin, die Antwerpener Ausstellung zu überflügeln. Darüber, dass dem hiesigen Institute das beabsichtigte Vorhaben gelang, kann kein Zweifel bestehen. Die Stärke der Antwerpener Ausstellung, abgesehen von einigen religiösen Sujets, welche der jugendliche Künstler hauptsächlich für vlämische Kirchen gemalt hatte, lag in den vierzig von England geliehenen Stücken des Meisters. So ziemlich jedermann in Antwerpen, mit dem Könige von Belgien beginnend, gab zu, dass, wenn die englischen Bilder gefehlt hätten, die dortige Ausstellung keine erstklassige gewesen wäre. In der Londoner Ausstellung sahen wir nun nicht allein die besten jener vierzig Gemälde wieder, sondern ausserdem noch ca. achtzig vortreffliche Arbeiten des Künstlers aus englischem Besitz, sowie einen Saal, der mit Studien und Zeichnungen des Meisters angefüllt war. Im ganzen befanden sich hundertneunundzwanzig fertig durchgeführte Werke von ihm hier, die seinen Namen oder Signatur tragen, aber etwa neunundzwanzig davon zu Unrecht.

Die erste flämische Periode des jugendlichen van Dyck — wie nur zu natürlich — für die Kunst im allgemeinen die wenigst wichtige, war, wie bereits angedeutet, in Antwerpen besser vertreten wie in London. Es bedarf ferner kaum des Hinweises, dass die Werke seiner englischen Epoche hier prädominieren. Unter den zweifelhaften Werken befinden sich Gemälde, die, obgleich sie aus berühmten Schlössern kommen und ihren Stammbaum direkt bis zur Zeit van Dyck's nachweisen können, dennoch so schwache Arbeiten darstellen, dass man sie entschieden nur für Schulbilder halten kann. Sehr wahrscheinlich aber hat van Dyck ähnlich wie Rubens für die Bezahlung seiner Werke eine Skala gehabt, in der es heisst: »Für ganz von mir angefertigte Bilder«, oder »Mit meiner Nachhilfe« und endlich »Nach meiner Angabe«.

Beim Eintritt in die Akademie steht dem Besucher eine angenehme Überraschung bevor. Die Eingangshalle war bisher geradezu abstossend hässlich, aber Mr. Jackson hat dieselbe so zu ihrem Vorteil verändert, dass man sie kaum wiederzuerkennen vermochte. Wesentlich trug zu dieser Umwandlung die Anbringung einer prachtvollen Stuckdecke bei, in die zehn wunderschöne Deckengemälde von Angelica Kauffmann eingelassen sind. Diese waren bisher an einer für die Kunstfreunde unerreichbaren Stelle, d. h. in Somerset-House (Steuergebäude), so gut wie vergraben. Sobald man jedoch die Ausstellung selbst betritt, empfängt man den Eindruck und die Stimmung einer gewissen Würde, gemischt mit aristokratischer Grazie. Diese edlen Figuren in Lebensgrösse, halber Figur, oder Köpfe in schönen geschnitzten Rahmen, deren Gold durch das Alter abgetönt ist, rufen in uns die Vision einer Welt hervor, in der alles müssig, vornehm und prachtvoll war. Selbstverständlich blieb es nicht immer so, denn schon bald nach dem Tode des Meisters brach der Sturm los, der die damalige Gesellschaft in Stücke schlug. Aber die hier abgebildeten Grossen des Reichs und die vornehmen Damen scheinen sich des kommenden Orkans kaum bewusst, und selbst wenn er kommt, sagen alle diese Gesichter: »Nun gut, wir werden der Situation mit Anstand gegenüber treten«. Sie werden kämpfend sterben wie der schöne »Francis Villiers« (No. 38 des Katalogs), dessen Porträt von der Königin geliehen wurde, oder wie die beiden Brüder Lord John und Lord Bernard Stuart, die in ihren Atlaskleidern und mit ihrem duftenden, in Locken gebranntem Haar so vergnügt und strahlend dreinschauen. (No. 54. Aus dem Besitz von Lord Darnley). Und wenn es nicht anders sein kann, so stirbt man auch auf dem Schaffot für seinen König, wie Lord Strafford, (No. 49), oder wie der Marquis von Huntley (No. 10. Herzog von Buccleugh). Van Dyck hatte das Glück, noch zum richtigen Augenblick nach England gekommen zu sein, zu einer Zeit, in der die Gesellschaft, ihre Manieren und Kostüme sich vorzüglich für seine Kunstentfaltung eigneten. Es würde indessen ein grosser Fehler sein, aus dem Gesagten etwa schliessen zu wollen, dass charakteristischer Ausdruck in den Köpfen dem Meister etwa gleichgültig erschien, oder dass er nicht im Stande gewesen wäre ihn wiederzugeben. Der Mann, der die Köpfe von Andrea Spinola (No. 47. Mr. Londsdale), des Grafen Strafford (No. 6. Marquis von Bute), den des Abbé Scaglia (No. 66. Captain Holford), oder den des Grafen von Arundel (No. 58. Herzog von Norfolk), seines Gönners und Beschützers, schaffen konnte, war nicht ein einfach dekorativer Künstler.

Die Hauptwände im grossen Saale sind durch vier wirkliche Meisterwerke geziert. Diese sind: der Königin Victoria »Fünf Kinder Karl's I.«, (55. Windsor); des Kaisers von Russland »Philipp, Lord Wharton«, (61. Eremitage); des Herzogs von Newcastle »Rinaldo und Armida«, (No. 67) und Capitain Heywood-Londsdale's »Andrea Spinola«, (No. 47). In jedem dieser vier Bilder hat van Dyck sein bestes Können konzentriert.

Die Königin hat ausser dem oben genannten Gemälde, gleichfalls aus der Sammlung in Schloss Windsor, noch das Bild »Drei Kinder Karl's I.«, (No. 69), zur Ausstellung gesandt. Es ist vielleicht das erste Mal, dass man unmittelbar Gelegenheit besitzt, beide Werke mit einander zu vergleichen. Jedes ist ein allgemeiner Liebling. Leider fehlt das Turiner Bild, indessen lieh der König von Italien eine Reihe von Skizzen. Wohl niemals wurden Kinder so vornehm und doch zugleich kindlich dargestellt; in seiner Kunst, uns an die Sitten des Hofes zu erinnern, in seine Stimmung hinein zu versetzen und den Habitus der Vornehmen zu zeigen, steht van Dyck unerreicht da. Wie Cromwell richtig geäussert hat: »Sir Anthony Vandyck (so sagen und schreiben die Engländer) hat viel dazu beigetragen, um das Volk in loyaler Erinnerung an Karl I., seine Gemahlin und Kinder zu halten.«

Der Herzog von Norfolk lieh das Bildnis Karl's I., (No. 37), welches vielleicht als das beste derjenigen Porträts gelten kann, welche man hier »die einfachen Porträts des Königs« nennt, im Gegensatz z. B. zu den Parade- und Reiterbildern im Louvre und der hiesigen »National-Gallery«. Zu den interessanten Gemälden gehört ferner die Gruppe »Der König und die Königin«, (No. 20), aus dem Besitz des Herzogs von Grafton.

Von der Gemahlin des Königs, Henrietta Maria, sind eine ganze Reihe von Porträts hier vorhanden. So namentlich das vom Grafen Fitzwilliam (12), von Lord Landsdowne (76), Lord Wantage (39), des Grafen von Denbigh (No. 126) und des Captain Chambers (No. 9). Das beste davon gehört Lord Landsdowne, welches ein bewundernswertes Beispiel von des Meisters Kunst darstellt. Von diesem Bilde giebt es eine Menge Varianten in England, namentlich in allen möglichen Kostümen und Farben. Wenn man bedenkt, dass in kaum zehn Jahren alle diese Arbeiten aus van Dyck's Atelier in Blackfriars hervorgingen, so muss man zugestehen, dass dem Meister geradezu phenomenale Hülfskräfte zur Seite gestanden haben.

Wie auf der Antwerpener Ausstellung, so teilt man auch hier dem Porträt aus der Eremitage einen ersten Preis zu. »Rinaldo und Armida« (No. 67) kann jedenfalls als das schönste Beispiel von van Dyck's mythologischen Sujets gelten. Es ist wahrscheinlich in Italien, oder unmittelbar nach seiner Rückkehr gemalt, denn das Werk erscheint noch voll von dem Einfluss Tizian's. Zu den fast unbekannten Arbeiten gehören: Lady de Rothschild's »Madonna mit dem Kind« (24), ein Bild ersten Ranges, in dem gleichfalls Verwandtschaft mit Tizian nachgewiesen werden kann. Die knieende Figur zur Linken stellt den Abbé Scaglia in Antwerpen dar, welcher zu den ersten Förderern des jungen Malers gehörte.

Ebenfalls wenig bekannt sind: Mrs. Bisset's »Graf und Gräfin Peterborough« (No. 79 und 97), Lord Bute's »Viscount Strafford« (No. 6) und Lord Clarendon's »Graf und Gräfin Derby mit Tochter« (No. 81). Bisher ganz unbekannt blieb des Rev. Langton Vere's »Kreuzigung« (No. 115), ein Werk, das etwas gelitten hat, aber in seinem Entwurf eine gewaltige Kraft bekundet.

Viele der vorhandenen Zeichnungen lassen Freiheit und Leichtigkeit in der Kreideführung erkennen, ein Vorzug, der sich in den Grisaille-Arbeiten nicht ausgedrückt findet. Der von der Akademie herausgegebene Katalog enthält ausser einer kurzen Biographie des Meisters das Nummernverzeichnis der Gemälde und alphabetisch geordnet deren jeweilige Besitzer. Als eine Ergänzung zu dem genannten Katalog kann das Buch empfohlen werden: »Vandycks Pictures at Windsor Castle, historically and critically described by Ernest Law. With Plates in Photogravure. London. George Bell & Sons«. *v. S.*

VOM KUNSTMARKT

Berlin. A. Lepke's Kunstauktionshaus bringt am 8. Mai u. folg. Tage eine Kollektion von Möbeln und Antiquitäten aus dem Besitz der Gräfin *H. v. Usedom* und aus dem Nachlass der Frau *A. Philipsborn* unter den Hammer. Ferner wird von demselben Hause am 15. Mai eine Reihe von modernen Ölgemälden und Aquarellen, darunter der künstlerische Nachlass des Herrn Prof. *A. Nothnagel*, versteigert.

New-York. In der »American Art Association« fand am 10. April eine Versteigerung moderner französischer Gemälde statt. »Der Froschteich« von Diaz erzielte einen ganz ungewöhnlich hohen Preis, das Bild ging für 67000 Mark in den Besitz der Herren Knoedler & Co. über. Weiter wurde bezahlt für 10 Bilder Monet's 80300 Mark, für eine »Landschaft mit Rindern« von Troyon 32400 Mark, für d'Aubigny's »Abend an der Seine« 4400 Mark und für Cazin's »Künstlerheim« 16800 Mark. ∞

VERMISCHTES

Karlsruhe. In der von den Architekten Curjel und Moser erbauten Christuskirche sind zur Zeit drei grosse Bildhauerarbeiten in der Ausführung begriffen, die aus dem Atelier des Prof. *Dietsche* hervorgegangen sind: ein gewaltiges Kruzifix und zwei Reliefs: Christi Geburt und die Auferstehung. Ein Abguss des Kruzifixes wird auf die Pariser Weltausstellung kommen. Derselbe Künstler ist beauftragt, vier überlebensgrosse Bronzestatuen von badischen Markgrafen zu schaffen, welche für die Fassade vom Neubau des Freiburger Rathauses bestimmt sind. Zwei davon sind bereits gegossen und werden ebenfalls nach Paris geschickt. Eine von Prof. Dietsche modellierte überlebensgrosse Bronzebüste des Freiburger Frauenarztes Prof. Hegar, die von der Freiburger Universitätsklinik aufgestellt wird, war kurze Zeit im hiesigen Kunstverein zu sehen: ein ausgezeichnetes Werk der Porträtplastik, in welchem der Grundsatz durchgeführt ist, die für den geistigen Ausdruck wichtigsten Teile durch eine sorgfältigere Modellierung und stärkere Betonung der Licht- und Schattenwerte auch mehr sprechen zu lassen, als die andern Teile, die mehr skizzenhaft als Gesamtmassen behandelt sind: So wird eine gesteigerte Konzentration des Ausdrucks, eine völlige Durchgeistigung des Stoffes erreicht — es ist dasselbe Prinzip, das auf dem Gebiet der Porträt-Malerei auch in den Lenbach'schen Bildnissen gewahrt ist. Sehr fein empfunden ist das Herbeiziehen der Hand zur Charakteristik, welche den geistigen Ausdruck des Kopfes ergänzt und zugleich die breite Fläche der Brust belebt. — Gegenwärtig sind im Kunstverein Hamburger Hafenlandschaften von Prof. *Kallmorgen* ausgestellt, die zu den besten Arbeiten des Künstlers gehören. Die Stimmung, in welche uns der Kampf von Wind, Wolken und Rauch in den Lüften, das wechselnde Spiel der Lichter auf dem Wasser, das Leben und Treiben im Hafen versetzt, ist mit vollendeter Kraft und Wahrheit geschildert. Besonders fein und einheitlich in der Farbenstimmung sind die Darstellungen des in der Morgen- und Abenddämmerung sich abspielenden Lebens. Bei aller Lebendigkeit der Schilderung ist doch die Ruhe und Geschlossenheit der Formen gewahrt und bei aller Grösse der Behandlung ist auch auf das Detail liebevoll eingegangen worden, so dass man gern dabei verweilt, ohne dass die einheitliche Gesamtwirkung darunter leidet. *K. Widmer.*

Wien. Die *Secession* hat an das Unterrichtsministerium dieses Schreiben abgesandt: »Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs beehrt sich, anlässlich der bevorstehenden Eröffnung der Pariser Weltausstellung, dem hohen k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht mitzuteilen, dass es gegen die Überzeugung der Mitglieder der Vereinigung ist, an einem Wettbewerb um Auszeichnungen teilzunehmen. Wir bitten daher ergebenst das hohe Ministerium, davon Kenntnis nehmen zu wollen, dass wir unsere in Paris ausgestellten Arbeiten infolge dessen »ausser Preisbewerbung« erklären müssen.« — Es entspricht dies der Tendenz, welche die Secession schon seit ihrer Gründung verfolgt, in ihren Ausstellungen keine Medaillen zu verteilen, da diese Auszeichnungen ihren Wert als Anerkennung künstlerischer Leistungen, durch die bei Verleihungen unausbleiblichen Kompromisse, mit der Zeit verloren haben. Die Vereinigung legt Wert darauf, dies vor Eröffnung der Pariser Weltausstellung neuerlich zu erklären.« ***

Berlin. Gesucht ein *kunstgeschichtlich geschulter wissenschaftlicher Hilfsarbeiter,* älterer Student oder junger Doktor. Näheres bei der Redaktion.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

PROFESSOR DR. MAX GG. ZIMMERMANN

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 25. 17. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ERÖFFNUNG DER GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNGEN.

Die beiden Berliner Sommerausstellungen sind wenige Tage hintereinander eröffnet worden. Die Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof am 5. und die Ausstellung der Secession am 9. Mai. Die Konkurrenz der letzteren, welche im vorigen Jahre zum erstenmal auf den Plan trat und so ausserordentlich günstige Verkaufsresultate aufzuweisen hatte, hat schon jetzt eine glückliche Rückwirkung auf die alte *Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof* gehabt. Die Jury hat dort mit grösserer Strenge gewaltet als in früheren Jahren, und trotzdem die Pariser Weltausstellung die Kräfte der Künstlerschaft in Anspruch genommen hat, ist das Niveau gegen die Vorjahre gehoben. Die Berliner und Düsseldorfer stehen der Zahl nach in erster Reihe, weniger reich ist München vertreten. dessen Ausstellung freilich noch nicht vollständig ist. Auch das Ausland, namentlich Belgien, Holland, Schweden, Norwegen und Dänemark, ist mit einer stattlichen Zahl von Werken erschienen. Einige Künstler, besonders Hugo Vogel, Eugen Bracht, Sari Melchers, Oswald Achenbach haben Sammelausstellungen veranstaltet. Der Galerie von Gemälden reiht sich wie im vorigen Jahr ein Saal mit der Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren an. Auch das Kunstgewerbe fehlt nicht, es zeigt sich ausser mit französischen Arbeiten mit einer reichhaltigen dänischen Ausstellung. Unter den Skulpturen herrscht weitaus Berlin vor. Schon vor der Förderung, welche dieser Kunstzweig durch den jetzigen deutschen Kaiser erfährt, hatte er sich in der Reichshauptstadt kräftig entwickelt, weil das abstraktere Wesen der Plastik dem preussischen Naturell mehr entspricht als die phantasievollere Malerei. Seitdem aber bildet sich Berlin immer mehr zu einem Centralpunkt für die deutsche Skulptur heraus.

Die Zahl der im Glaspalast am Lehrter Bahnhof zur Schau gestellten Werke ist so gross, dass wir in diesem Vorbericht verzichten müssen, darauf näher einzugehen. Dagegen erlaubt es der geringere Umfang der *Secessionsausstellung,* sie schon heute etwas näher ins Auge zu fassen, soweit es der Vorbehalt einer ausführlichen Besprechung zulässt. Die nationalen Unterschiede, welche in den älteren Ausstellungen immer auffallen würden, auch wenn das Ausland nicht besondere Säle inne hätte, sind hier viel stärker verwischt. Die geringe Zahl ausländischer Bilder, welche verteilt zwischen den deutschen hängen, springt viel weniger heraus, weil die individuelle Freiheit, welche die Secession ihren Mitgliedern lässt, auch bei der inländischen Kunst dem Gesamtbilde eine grosse Mannigfaltigkeit verleiht.

Wenn wir den *Mittelsaal* betreten, so leuchtet uns an der gegenüberliegenden Wand an derselben Stelle, welche im vorigen Jahre Leibl's Dorfpolitiker einnahmen, das Gemälde des Vorsitzenden der Secession *Max Liebermann* entgegen, badende Knaben am Meeresstrande. In Breitformat, mit dem gewohnten prickelnden Leben und hellem zitternden Sonnenlicht hängt es zwischen zwei ruhigen dunkeltonigen Hochbildern, Damenbildnissen der beiden Briten *Whistler* und *Lavery,* bei welchen die Figuren nur langsam aus der Tiefe des Hintergrundes auftauchen. Dann folgen nach beiden Seiten rechts und links je ein Bild des *Grafen Kalkreuth* in Stuttgart und des Schweden *Anders Zorn*, ersteres mit einem Blick aus der dunklen Scheune in das freie Sonnenlicht, das hell auf hochbeladenen Erntewagen liegt, letzteres mit einem Blick in ein Bauernzimmer auf keck und sicher hingemalte, sich ankleidende Mädchen. Geradezu von Leben strotzt ein anderes Gemälde Zorn's in demselben Saal, die Halbfigur eines jungen Mädchens mit Pelzboa, dem ein schräge gegenüber hängender Mädchenkopf von *Uhde* nichts nachgiebt. Ein *Segantini* mit dem vibrierenden Licht der Hochalpen weckt wehmütige Erinnerungen an den zu früh dahingeschiedenen Künstler. Ein Hauptbild von *Walter Leistikow,* Herbstabend an einem Grunewaldsee, bildet mit seiner dunkelschattigen weichen Poesie ein packendes Gegenstück zu dem gerade gegenüberhängenden Bilde von *Louis Corinth* in München, welches die stumpfe Neugier der Salome und ihrer würdigen Genossen bei der Enthauptung des Täufers breit und knallig, aber auch ebenso schlagend schildert.

Bei der Mitte der einen Längswand im *grossen Saal* ist ebenso wie im ersten Saal ein einheitliches Gruppierungsprinzip befolgt, nur dass hier die Mitte dunkel und die nächste Umgebung hell ist. Den dunklen Fleck bilden Gemälde des verstorbenen *Hans von Marées,* welche aus der Sammlung des Schlosses Schleissheim bei München entliehen sind. Ihren tiefen tizianischen Farbenaccorden ordnet sich, wenn auch mit ganz eigenem Ton, ein *Thoma* von 1894, junger Bauer neben einem Ackergaul, auf dessen Rücken ein Amor sitzt, ein. Von den hellen Bildern ist eins von *Hans Olde* mit weissem, dunstigem Morgenlicht über einer grünen Wiesenlandschaft, das andere von *Walter Leistikow* mit mildem und still friedlichem Abendlicht. Aus zwei entgegengesetzten Ecken des Saales jubeln zwei Bilder von *Martin Brandenburg* in Berlin, beide mit hüpfenden und wirbelnden Frauengestalten, das eine mit der Freude des blauen sonnigen Meeres, das andere mit der Gewalt eines Sandsturmes. Von einer der Schmalwände leuchtet ein tiefblaues nordisches Mondbild von *Normann,* von der anderen das grelle Licht des Südens über einem Stiergefecht von dem Genter *Delvin* mit vorherrschendem Rot. Hellfarbig und frisch ist ein lichter Sommernachmittag von *Gleichen-Russwurm,* hellfarbig und disharmonisch ein grosses Bild von *Otto Heinrich Engel.* Letzteres ist eine Pietà mit lahmem Schmerzensausdruck; wie wirklich gefühlter Schmerz aussieht, kann der Künstler an einer bescheidenen Zeichnung desselben Gegenstandes von *Hans Thoma* in demselben Saale lernen. *Uhde,* der sehr gut vertreten ist, hat in diesem Raume seine Hauptbilder, darunter besonders gelungen der kleine Dachauer Wirtsgarten mit hüpfenden Sonnenlichtern unter Bäumen. *Zügel* ist durch zwei grosse, violettschattige Rinder vertreten, die er durch breite Farbengebung wahrhaft monumental behandelt hat. *Max Uth*-Berlin erfreut wieder durch farbenkräftige Aquarelle, *Joseph Block*-Berlin durch ein plastisch herausspringendes Damenbildnis. Ein saftig grüner *Trübner,* ein weichtoniges Bild von *Dill,* der auch sonst gut vertreten ist, ein keckfarbiger *Julius Exter,* Scene aus dem Kuhstall, ein schlicht ruhiges Mädchenbildnis von *Ernestine Schultze-Naumburg* schliessen sich diesen Werken würdig an.

In den *anderen Sälen* fallen einige Sammelausstellungen auf. Den Reigen führt der greise *Arnold Böcklin* mit meist älteren Bildern und einem neuen Triptychon, das leider eine bedeutende Abnahme der Kraft bemerken lässt. Eine ganze Wand hat *Franz Skarbina* in Anspruch genommen. Die meisten Bilder in weicher Abend- oder Nachtstimmung, die dem Künstler immer am besten gelingt. Wie glühen da die kräftigen Farben harmonisch durch das Dunkel hindurch, während die hellfarbigen Bilder Skarbina's leicht etwas hart und trocken sind. Eine Gruppe von kleinen Bildern *Ludwig von Hofmann*'s hängt zusammen. Sein Farbensinn entwickelt sich immer kräftiger, frischer und eigenartiger; reicher und harmonischer wird die hell klingende Harmonie seines Kolorits, vom Dekorativen wendet er sich mehr zum Bildmässigen. Viel tiefer liegt die Farbengamme bei *Kurt Hermann*-Berlin, der zu den begabtesten Koloristen gehört. Weich und voll ist der Accord seiner Farben, die wie von innerer Glut erstrahlen. In zwei Gemälde mit Stillleben und in eins mit einer weiblichen Figur, die von einem Lichtstreifen getroffen wird, hat er seinen Farbenwohllaut ergossen. An Kraft und satter Tiefe, wenn auch nur in einer Farbe, kommt ihm *Hans Looschen* gleich bei seinem grünen Bilde, auf welchem ein junges Weib in lauschiger Waldesstille badet. Mit diesem Gemälde gehen wir zu jenen über, welche wir in den Nebensälen noch hervorheben wollen, wenn wir ihre Meister noch nicht an anderer Stelle genannt haben. *Franz Stuck* spricht seine kräftige Sinnlichkeit wieder in einem Kentaurenbilde aus. Keck und farbenkräftig tritt *Schramm-Zittau* wie gewöhnlich in seinen Geflügelbildern auf. *Dora Hitz* schildert bei skizzenhafter Behandlung zwei Menschenknospen in einem Blütenmeer unter hellfreudigem Sonnenlicht. *Freiherr von Habermann* in München hat wenigstens in einem Bilde einmal ein anderes Modell verwertet und frisch erfasst. *Sabine Lepsius* ist diesmal besser als *Reinhold Lepsius* vertreten, dessen Damenbildnis geziert und flau in der Farbe ist, während erstere ihr Töchterchen anmutig dargestellt hat. *Paul Schultze-Naumburg* giebt eine grosszügige Temperalandschaft mit beruhigendem Grün. *Philipp Frank* offenbart sein Talent für blumige Felder und Beete, *Paul Hoeniger*-Berlin erfasst die feintonige Poesie einer Nebelstimmung und eines Häuserwinkels bei dem spärlichen Licht einer Laterne.

Die *Plastik* ist wie immer bei der Secession nicht sehr reich vertreten. Eine grössere Zahl von Werken hat *Adolf Hildebrand* gesandt; darunter sind die Bildnisbüsten von gewohnter Meisterschaft, während ich mich für seine akademisch kalten und nüchternen Akte weniger als je begeistern kann, so sehr ich die Beherrschung des menschlichen Körpers an einer Figur wie dem bekannten Kugelwerfer bewundere. Auch in das so verbreitete Lob von *Louis Tuaillon* kann ich nicht rückhaltlos einstimmen. Seine beiden hier ausgestellten weiblichen Aktfigürchen sind geradezu hölzern. Den Brüsseler *Constantin Meunier* hat man jetzt schon fast zu viel gesehen, so sehr man sich über die urwüchsige Kraft und grossflächige Behandlung seiner Figuren auch freuen mag. Sein gewiss berechtigter Protest gegen das Akademische beginnt schon etwas in einen parallelen Fehler, in Manier, zu verfallen.

Zu dieser Heerschau sind so manche Truppen herangezogen, welche schon vor Jahren, ja vor Jahrzehnten den Parademarsch vor dem kunstverständigen Publikum mitgemacht haben. Aber dennoch bestimmt das neue Kontingent ihren Charakter und diese zweite Revue in dem schlichten, aber zweckentsprechenden Hause in Charlottenburg steht der ersten vom vorigen Jahre nicht nach. Die Ausstellung enthält keine Bilder ersten Ranges, welche eine begeisterte Gemeinde um sich versammeln, aber die Zahl der Bilder zweiten Ranges ist sehr gross, und unter den dritten Rang sinkt kaum eines herab. Die Secession hat ihre Frische und ihre Lebensfähigkeit auch in diesem

Jahre bewiesen. Mögen dem Verkauf von Corinth's grossem Bilde »Salome« am Firnistage viele andere folgen! *M. G. Z.*

MICHAEL MUNKACSY.

Am Abend des 1. Mai ist Michael Munkacsy zu Endenich bei Bonn gestorben.

Eine erschütternde Tragödie hat mit diesem Tode ihren Abschluss gefunden. Aus weltverlorener Abgeschiedenheit emporgestiegen zu den Höhen äusseren Glanzes und künstlerischen Ruhmes durch eigene Kraft, durch nie rastende Arbeit, ist dieser geniale Mensch des mühevoll Erreichten kaum jemals froh geworden. — Ein tückischer Dämon stürzte ihn plötzlich in den finsteren Abgrund — über seinen letzten Jahren lag die düstere Nacht des Wahnsinns.

Und nicht genug, dass er lebendig tot war, er hat sich auch selbst überlebt. Aber wenn sein leuchtender Weltruhm von kurzer Dauer gewesen ist: in der Geschichte der ungarischen Kunst, der Kunst seiner Heimat, wird sein Name immer zu den grössten und gefeiertsten gehören. Nicht, wie so vielfach behauptet wird, weil seine Kunst in hervorragendem Mass national wäre, nein, weil er der weitaus bedeutendste Maler war, den Ungarn bisher hervorgebracht hat.

Einzelne vaterländische Gemälde, wie »Arpád« oder wie die Bilder aus dem ungarischen Volksleben, die er gemalt hat, »Der Dorfheld«, »Pusstabild«, »Eingefangene Strolche« oder jenes Gemälde, das ihn zuerst emporhob, »Der letzte Tag eines Verurteilten«, können diese Meinung so wenig ändern, wie die Thatsache, dass er hier und da — es geschah selten — seine Modelle in seiner Heimat suchte. Das Kostüm, die Äusserlichkeiten sind ja so unwichtig, und die inneren, undefinierbaren Merkmale heimischer Kunst sind bei ihm in den weitaus meisten Fällen gering. Es ist aber ein Beweis für sein grosses Talent, dass er trotz dieses Mangels ein internationaler Künstler nicht nur im schlechten Sinne war, dass er vielmehr Einiges geschaffen hat, was für längere Zeit Dauer behalten, oder sie wieder erlangen wird.

Michael Munkacsy wurde am 20. Februar 1844 als Sohn des Königl. Salzsteuereinnehmers Michael Lieb in Munkacz, wonach er später sich nannte, geboren; wie F. Walther Ilges in seiner kürzlich erschienenen Monographie [1]) nachweist, war die Familie nicht, wie vielfach gesagt worden ist, jüdischen, sondern deutschen Ursprungs. 1848 ward der Vater nach Miskolz versetzt, wo er bald darauf, nachdem er im ungarischen Freiheitskrieg sein ganzes Eigentum verloren, seiner schon in Munkacz gestorbenen zweiten Frau, geb. Roeck, der Mutter Michael's, in den Tod folgte.

Im November 1851 kam der nun verwaiste Knabe in das Dorf Czaba zu einem Bruder seiner Mutter, Stephan Roeck, der ihn drei Jahre später zu dem Tischler Langi in die Lehre gab. Die Lehrzeit war überaus hart, so dass Michael einmal davonlief. Aber er musste zurückkehren und blieb bis zu seinem vierzehnten Lebensjahre bei Langi, worauf er als Geselle nach Arad ging. Sein Verdienst war gering, und Hunger und Missmut über das ihn nicht befriedigende Handwerk machten ihn krank, so dass er zu seinem Onkel Roeck, der inzwischen nach Gyula verzogen war, zurückkehrte. Dort kopierte er die an den Wänden hängenden Stiche, zeichnete auch den Onkel nach der Natur, und eines Abends meinte dieser: »Du könntest vielleicht Maler werden?« Dieses halb im Scherz gesprochene Wort konnte der Jüngling nicht mehr vergessen, und er brachte es schliesslich dahin, dass ihm erlaubt wurde, bei einem verkommenen Maler, namens Fischer, der sich in Gyula aufhielt, Zeichen- und Malstunden zu nehmen. Eines Tages sah die Zeichnungen Munkacsy's der Maler Szamossy, und er war so entzückt von ihnen, dass er sich auf das Eifrigste des Knaben annahm. Mit diesem Manne ging Michael Munkacsy 1862 auf die Wanderschaft, zunächst nach Arad. Wieviel er ihm verdankt, hat er selbst 1882 ausgesprochen: »Szamossy, der mein Talent früher erkannte, als ich selbst, ihm verdanke ich, was ich geworden bin!«

Nach längerem oder kürzerem Aufenthalt zu Pest, Wien und München, wo Piloty ihn »absolut talentlos« nannte, ging Michael Munkacsy 1867 nach Düsseldorf, wo er Knaus' Schüler wurde. Ein ungarisches Stipendium enthob ihn der Sorgen, und dann und wann konnte er auch ein Bild verkaufen. Er malte hier nun mehrere Genrebildchen im Knausschen Stile, wie den erwachenden Schusterjungen u. a., bis er sich an einen grösseren Stoff wagte: er malte »Den letzten Tag eines Verurteilten«. Dies Bild, das freilich auch durchaus an Knaus erinnert, machte sein Glück. Im Pariser Salon 1870 errang es ungeahnten, ungeheuren Beifall und ward schon vor Beginn der Ausstellung für 2000 Thaler von einem Amerikaner angekauft. Zwei Jahre nachher siedelte Munkacsy selbst nach Paris über, wo er mit kurzen Unterbrechungen bis zu seiner Erkrankung im Jahre 1896 gelebt hat.

Seit 1876, kurz nachdem er sich in Paris ein eigenes, prunkvoll ausgestattetes Haus gebaut hatte, begann Munkacsy Bilder aus Pariser Salons zu malen. Er hatte schon früher, und das giebt ihm historische Bedeutung, nach möglichst reicher und kräftiger Farbe gestrebt, in der Hinsicht ward er jetzt kühner. Schon in dem ersten dieser Werke, dem »Atelier«, erregten die für jene Zeit ganz ungewöhnlich lichten Töne Aufsehen, und gleichzeitig suchte er der Darstellung des Interieurs möglichst grosse Frische zu verleihen. Aber ganz konnte er auch hier so wenig wie früher oder später einen gewissen schweren, beinahe dumpfen Hauch der Farbe vermeiden, der allerdings in den späteren grossen religiösen Bildern noch weit mehr hervortritt. — Es ist eine seltsame Wandlung, die in diesem Künstlerschaffen sich vollzog: aus dem Anekdotenerzähler des Elends und der Armut wird der Schilderer der behaglichen Eleganz und des historischen Genres, bis er sich schliess-

[1]) Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing. 8^0. 132 S.

lich als Dichter gewaltiger Tragödien höchsten Stils zeigt.

Unter den Werken, die der Meister in Paris noch geschaffen, sind »Milton, seinen Töchtern ,das verlorene Paradies' diktierend«, und verschiedene andere Genrebilder, unter ihnen »Mozart's letzte Augenblicke«, sehr bekannt geworden. Den höchsten Gipfel seines Ruhmes aber erklomm er mit jener grossen Christustrilogie, dem »Christus vor Pilatus«, dem »Ecce homo« und der »Kreuzigung«.

In der That sind diese Werke von einem grossen Zug durchweht. Der Meister offenbart in ihnen eine seltene Kraft, bewegte Massen künstlerisch zu bewältigen und zur Einheitlichkeit zusammenzufügen; zugleich zeigt er einen grossen Blick für das Malerische. Aber es ist doch nicht zu leugnen, dass auch diese Schöpfungen zeitweilig überschätzt worden sind. Der Maler komponiert manchmal zu viel, und dadurch erhalten seine Gestalten etwas Theaterhaftes, künstlich Gestelltes. Das Genrehafte seiner Kunst, das so oft an Knaus erinnert, ist auch hier nicht ganz zu übersehen. Künstlerisch am höchsten steht »Christus vor Pilatus«, schon wegen der erhabenen und doch rein menschlichen Gestalt des Erlösers, ja schon wegen des wirklich gross geschilderten Hauptes!

Auf die oben erwähnte Monographie, der die äusseren Daten dieses Lebensabrisses entstammen, soll hier noch einmal hingewiesen werden. Sie ist mit Liebe und Begeisterung für den Künstler geschrieben, offenbar auch mit genauer Kenntnis seines Lebens, Wollens und Vollbringens.

Das Büchlein bietet viel Interessantes und gewiss glaubt der Verfasser mit Recht, dass »jetzt eine feste Grundlage geschaffen ist, auf der die Kritik weiterbauen kann«. Aber man vermisst jene schöne Ruhe, Einheitlichkeit und Abrundung, die selbst noch eine mehr oder minder trockene wissenschaftliche Arbeit zu einem Kunstwerk erheben. Auch manches Urteil fordert zum Widerspruch heraus; so ist es nicht zu verkennen, dass jene Begeisterung für seinen Helden den Verfasser manchmal zu weit führt. — Ihn mit Rembrandt zu vergleichen, ist doch etwas stark übertrieben. Der Verfasser redet zwar am Schluss von Munkacsy's nationaler Kunst, aber gerade im Sinne Rembrandt's erscheint sie, wie schon oben angedeutet, eigentlich nur selten national. Gerne indess wird man den letzten Worten des Buches zustimmen: »Munkacsy war ein ganzer Mann und ein hochbegnadeter Künstler; wie und was man auch im einzelnen an seinen Bildern tadeln mag, es bleibt wahr, was ein Kritiker vor dem ,Milton' sagte: Munkacsy's Wollen ist gross und ehrlich gewesen.« *PAUL WARNCKE.*

NEKROLOGE

St. Petersburg. Der am 7. Juli 1817 in Feodosia (Krim) geborene russische Marinemaler *J. Konstantinowitsch Ajwasowski* ist auf seinem bei Feodosia gelegenen Landgute am 2. Mai gestorben. Von seinen Bildern sind am berühmtesten die beiden in der Ermitage befindlichen »Sonnenaufgang über dem Meere« und »Schöpfung und Sintfluth«. ∞

Wien. Hier starb am 27. April der Historienmaler *Ernst Pessler.* Er war 1838 zu Verona geboren. ***

Neustrelitz. Hier starb am 27. April der Historienmaler *Professor G. Kannengiesser* im 87. Lebensjahre. -r-

WETTBEWERBE

Berlin. Der diesjährige *Preis der Eggersstiftung* ist durch Beschluss des Kuratoriums vom 27. April dem Architekten Professor P. Wallé zuerkannt worden. Dieser Entscheidung liegt die Absicht zu Grunde, die Studien über Andreas Schlüter, insbesondere solche über seinen Aufenthalt in Warschau und Petersburg praktisch zu fördern. In Russland war bisher so gut wie nichts über den grossen Bildhauer und Baumeister bekannt, so dass selbst die Nachrichten im Journal der Akademie zu Petersburg (1862) vorwiegend Klöden entstammten, während in Deutschland Fr. Nicolai vor mehr als hundert Jahren schon die Angaben eines Zeitgenossen Schlüters, des Obersten Bruce, mit Vorteil verwertet hat. Vor etwa zwei Jahren gelangte eine Notiz des verstorbenen Historiographen Petroff hierher, wonach Schlüter bereits auf der Reise nach Petersburg zu Narwa der Pest erlegen, so dass er gar nicht am Orte seiner Bestimmung angekommen sei. Diese Darstellung ist seitdem durch neue Nachweise erledigt, die auf Spuren der Thätigkeit Schlüter's auch ausserhalb Petersburgs hinweisen. Diese Spuren sollen jetzt genauer verfolgt werden, wofür die Vorarbeiten bereits im Gange sind. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Florenz. Über die hiesigen Museen sind mehrere interessante Nachrichten mitzuteilen. Der Ankauf der Sammlung des Hospitals *S. Maria Nuova* durch den Staat, seit Jahren beabsichtigt, ist soeben vollzogen worden. Das kleine Museum gegenüber dem Hospital an der Stelle, die Ghiberti gegen Ende seines Lebens als Atelier gedient hat, wird hiermit aufgelöst, seine Kunstwerke werden den grossen Museen eingefügt werden, und zwar die meisten Gemälde den *Uffizien,* die wenigen Handschriften mit Miniaturen und Cassoni, sowie die Skulpturen dem *Museo Nazionale (Bargello).* Dieses hat ausserdem soeben noch einen andern wichtigen Zuwachs erhalten in der auserlesenen Waffen-Sammlung, die der frühere italienische Botschafter in Paris, Herr Ressmann, der Stadt vermacht hat. Sie ist in dem an die Sammlung Carrand anstossenden Saal aufgestellt. Das *Museo di S. Marco* ist, wie bereits bei anderer Gelegenheit erwähnt wurde, vergrössert worden, indem der zweite Klosterhof und die anstossenden Räume viele Wappen und andere künstlerisch ausgeführte Bauteile aufgenommen haben, die vor Jahren bei Erneuerung des Centrums der Stadt zum Vorschein gekommen sind. Auch das *Museo di S. Maria del Fiore* hat eine Bereicherung erfahren, die dem eiligen Besucher entgehen wird, aber von nicht geringer Bedeutung ist. Dort haben soeben neben der Sängerkanzel des Luca della Robbia die jüngst gefundenen zugehörigen Architekturteile Aufstellung gefunden. Sie zeigen, dass nicht breite ionische Pilaster die Bildfelder trennten, sondern zierliche korinthische Pilasterpaare, die der architektonischen Fassung eine ungeahnte Leichtigkeit geben und die singenden Kinder zu stärkerer Geltung kommen lassen. Die Kanzel gewinnt hierdurch noch an künstlerischer Vollkommenheit. *H. B.*

Berlin. Die Ausstellung *Paul Meyerheim's* in der Kunstakademie bereitet uns eine angenehme Enttäuschung. Man ist nachgerade, durch Erfahrung belehrt, gewohnt wor-

den, an so manche Hervorbringung der Kunst mit einigem Misstrauen zu denken, die man früher schön fand, und die einem seiner Zeit imponiert hat. Es ist ja gar nicht zu läugnen, dass durch die Fortschritte der Kunst auch die Ansprüche gesteigert worden sind. Selbst bei der Knausausstellung konnte man das Gefühl der Resignation nicht ganz unterdrücken, das in dem alten Wort nachzittert: »Tempora mutantur« etc..

Da gewährt nun, wie gesagt, die Meyerheim-Ausstellung geradezu Freude. Sehr vieles wirkt so frisch und unmittelbar, dass man sich ungern davon trennt. Und selbst bei einzelnen Arbeiten, die etwas veraltet erscheinen, wie bei dem »Abend im Walde« von 1868 oder der aus demselben Jahre stammenden »Kohlernte« oder der »Heuernte im Schwarzwald« von 1869 hat man das bestimmte Gefühl, dass hier etwas Dauerndes ist, ja etwas geradezu Klassisches! Es liegt ein Etwas über diesen Werken, das ewig jung ist, der Zauber künstlerischer Einheitlichkeit und Ruhe, und ein Hauch von feiner Stimmung! Und wie frisch und lebensvoll erscheinen doch die »Bremer Stadtmusikanten«, welch ein köstlicher Humor steckt in diesem märchenhaften Tierbilde! Das ist wirklicher Humor, ein Humor, wie er sich freilich in manchem anderen Bilde des Künstlers, das auf den ersten Blick viel humoristischer scheinen mag, wie in dem »Affentribunal«, nicht entfernt wiederfindet. Und nun erst die Arbeiten des Künstlers aus späterer Zeit, wie das ganz vortreffliche Bild »Kohlenmeiler im Gebirge« (1878) oder das sehr frische Landschaftsbild »Bei Hundekehle«, der stimmungsvolle »Mittag auf dem Gutshof« (1896), das farbige »Löwenbild« aus dem Jahre 1891 oder der »Vormittag im Cirkus«! Der Künstler zeigt schon in diesen Werken eine nicht häufige Fähigkeit, nicht zurückzubleiben, sondern, ohne seine Eigenart aufzugeben, mit der Zeit fortzuschreiten; in höherem Grade aber zeigt er diese Fähigkeit in den aus dem Jahre 1899 stammenden, sehr farbenfrischen Bildern »Pferdeschwemme« und »Pfau und Lachtaube«, während dagegen sein neuestes Bild, »Die verbrannte Windmühle«, trotz vieler Vorzüge nicht ganz auf gleicher Höhe steht.

Dass Meyerheim ein feiner Kenner der Tierwelt ist, hat er in vielen, leider freilich oft allzu genrehaften, Werken bewiesen und es macht, wie gesagt, Freude, dieses Urteil auch heute noch bestätigen zu können. Selbst sein frühestes Bild, »Die Dorfmenagerie« vom Jahre 1861, hat noch etwas von ihrem alten Zauber behalten, während allerdings bei manchem anderen, wie dem »Kunstreiter vor der Vorstellung«, ein Zug ins Theatralische stört. Ganz kläglich versagt die Kraft des Malers aber im »Sommernachtstraum«, wo ebenso wie in »Isola Bella« das selbstgestellte Farbenproblem nicht im Entferntesten gelöst ist. — Als bedeutender Porträtist zeigt sich der Künstler in dem ausgezeichneten Bilde des Daniel Chodowiecki.

Wie gesagt, Meyerheim ist nicht auf dem Standpunkte stehen geblieben, auf dem er seine ersten Erfolge errang; das schätzt man erst recht, wenn man heute von der Akademie zu *Schulte* geht und dort die Ausstellung des »*Ausstellerverbandes Münchener Künstler*« sieht. Da ist so mancher Name, der einst hochberühmt war, vertreten, aber wie unsäglich langweilig wirkt doch dieser holde Mädchenkopf *Defregger's* und diese Landschaften von *Raupp*! Auch *Max* und *Diez* sind unbedeutend vertreten, und *Wagner* hat ein Riesenbild der Galatabrücke in Konstantinopel gesandt, das unglaublich öde und nichtssagend ist. Überhaupt lässt die ganze Ausstellung bei Schulte dieses Mal sehr kalt; hervorzuheben sind von den Münchenern nur *O. Piltz* mit einem frühlingsfrischen Bild »Schlüsselblumen«; *Ernst Zimmermann*, der ein sehr gutes, in dunklen Tönen gehaltenes »Stillleben mit Figuren« und ein äusserst lebens- und stimmungsvolles Bild »Dorfklatsch« gesandt hat und *Paul Nauen*, dessen anspruchslose Blumenstücke und Stillleben das höchste Lob verdienen. Sie sind sehr farbig, frisch, duftig und doch flott gemalt und es ist in ihnen die äusserste Naturwahrheit erreicht. — Weiter ist es noch der Bildhauer *L. Dasio* mit höchst reizvollen Kleinplastiken und einem vortrefflichen Mädchenkopf, »Jugend«, der die »Münchener« hier etwas herausreisst. — Im übrigen sind noch *P. O. Müller*-Gauting mit feingestimmten Landschaftsbildern und *Olof Arborelius*-Stockholm mit trefflichen Schilderungen seiner Heimat, wie »Rindermarkt«, »Sommernacht«, »See im Walde« und »Birkenwäldchen« sehr zu rühmen. Nicht weniger erfreuen die kunstgewerblichen Arbeiten *Jos. Rösl's*-München, eine Reihe auf dickes, mit Metall unterlegtes Glas gemalter, fortlaufender Friese, Thür- und Kaminfüllungen, die durch grosse, leuchtende Farbenpracht und einen bedeutenden Reichtum an naturentlehnten Formen ausgezeichnet sind.

P. W.

Düsseldorf. Es sind bei *Schulte* einige Bilder zu sehen, welche einen guten Eindruck machen. In erster Linie möchte ich *Eugen Wolff* nennen, von dessen kleiner, leider im kleinsten Saale dunkel gehängten Kollektion als besonders frisch, plastisch und wahr drei Bilder in allererster Linie zu nennen sind. »Der Herbstwald« mit seinen kräftigen Stämmen auf rotem Grunde gefallener Blätter, gegen das Licht gesehen, ist in so kräftigen festen Tönen gehalten, dabei kernig gezeichnet, das gelbe Laub in den verschiedenen Abtönungen oben zwischen den Ästen gegen die Luft ist so farbig und wuchtig, wie es die besten Bilder von Courtens nicht besser zeigen.

Die »Birken« sind merkwürdig richtig gesehen und zeigen den Worpswedern, dass man diesem schönen Baum denn doch noch etwas mehr Reize abgewinnen kann, als es bei ihnen Sitte ist. Das Astwerk setzt da doch einmal wieder organisch am Stamme an. Man sieht doch endlich wieder einmal wirkliche Naivetät, die soweit von jener, gerade bei den Landschaftern sich immer mehr breit machenden, angenommenen Naivetät entfernt ist.

Der »Herbstabend« zeigt ebenfalls, wie viel nachhaltiger diese Dämmerung auf uns wirkt, wenn das Auge eine Ruhe gewinnt an einer in der Zeichnung gediegenen Durchführung der doch immerhin noch sichtbaren Gegenstände. Gerade dieses Bild ist ein Meisterstück, hängt freilich recht hoch und mässig. Warum das? Eine Kunsthandlung von dem Range der Schulte'schen müsste doch solchen Bildern ihr Recht zu geben verstehen.

Die Studien des Düsseldorfer *Neuhoff* sind stellenweise gut und lebendig.

Ein Neuling, *J. Wahl*, hier, taucht auf mit einem Bilde »Die heil. Elisabeth in der Kirche zu Eisenach«. Wenn man auch diesem Mittelstück, wie den dasselbe umgebenden Porträts, das Ängstliche der Schule stark anmerkt, so scheint doch Eines darin zu liegen, ein Zug von wirklicher Nachempfindung alter Kirchenkunst. Es liegt trotz vieler Mängel ein Zug von Innigkeit darin, der freilich in dem Hauptbilde das Modell noch nicht hat überwinden können und in den beiden Altarflügelbildern noch leidet unter zeichnerischen und farbigen Defekten. Und doch, und doch liegt ein Etwas darin, das in letzter Zeit zu den Seltenheiten gezählt werden muss, ich meine »wirkliche Naivetät«.

Es ist denn doch das Anstreben der »Naivetät« zu einer Spielerei geworden, die man nachgerade anfängt nicht mehr ernst zu nehmen. Man glaubt ihr nicht mehr recht. Und es erfrischt deshalb, bei vielleicht noch etwas schwachen

Sachen da einer Spur aufrichtigen naiven Gefühls zu begegnen, der man einen Erfolg wohl wünschen kann.

Den oberen Saal sehen wir ausser mit den Sachen Wahl's ganz gefüllt mit entsetzlichen Sachen von *John Reid.* Eines wie das andere erinnert an die schlimmsten Zeiten dereinstiger Rolleaux-Malerei. Ist sie etwa nun plötzlich wieder erlaubt, weil sie über den Kanal, also weit her zu uns kommt. O, du armer, guter deutscher Michel! Wann, wann wirst du anfangen, dir die fremden Läuse aus dem Pelz zu schütteln? (Vergl. Kunstchr. 23 unter Berlin.)

A-u-g-e.

VOM KUNSTMARKT

Berlin. Eine *Galerie wertvoller Gemälde* alter Meister kam in dieser Woche im Rudolf Lepke'schen Kunstauktionshause zur Versteigerung. Es gehört dazu u. a. auch die hinterlassene Sammlung des Kaufmanns Herrn Berthold Zacharias-Berlin. Für einige Bilder wurden recht ansehnliche Preise gezahlt, wie sie sonst bei alten Gemälden nicht oft vorkommen. Ganz aussergewöhnlich hoch ging das Gebot für ein grosses »Stillleben« von Abraham van Beijern, das allerdings als ein Hauptwerk des Meisters bezeichnet wird; es wurde mit 4960 Mark bezahlt. Das Brustbild einer jungen Frau als »Lautenschlägerin« von Caspar Netscher, ein kleines, fast miniaturartiges Bild erzielte 1400 M., eine Landschaft von Jan van Goijen ging für 970 M., ein »Stillleben« von Pieter Maasz für 945 M. fort. Eine »Flusspartie« von Salomon van Ruijsdaal wurde mit 950 M., ein »Männliches Porträt« von Ferdinand Bol mit 800 M. und ein »Interieur« von Jan Steen mit 620 M. bezahlt. Zwei biblische Darstellungen von Massimo Stanzioni »Judith und Holofernes« und »David und Saul« brachten zusammen 700 M., Nicolaas Verkolje's »Dianazug« ging für 720 M., ein weibliches Porträt von Nicolaas Maes für 600 M., ein »Interieur« von A. J. Duck, mit der Jahreszahl 1635 bezeichnet, für 570 M., und ein dem Frans Hals zugeschriebenes Bild »Der Würfler« für 480 M. fort. Zwei Porträts von W. J. Delff, Mann und Frau, brachten zusammen 600 M., Albert Cuijp's »Rappe vor dem Stall« erzielte 405 M., ein Genrebild von Jacob Ochtervelt »Gesellschaft im Freien« 400 M., eine Landschaft von Nicolaas Berchem 395 M., und eine »Ansicht von Venedig« von Antonio Canal 385 M. Die ganze Sammlung brachte gegen 40,000 M. -r-

London. Bei *Christie* kam dieser Tage die Aquarellsammlung des in Aigburth bei Liverpool verstorbenen Herrn Gilbert Winter Moss zur Versteigerung. Es wurden bedeutende Preise gezahlt, so für zwei zusammengehörige Aquarelle »Angriff« und »Niederlage« von William Hunt 24725 M.; J. F. Lewis »Frankenlager in der Wüste« 19350 M.; A. W. Hunt »Schloss Eltz an der Mosel« 11610 M.; Copley Fielding »Stürmisches Wasser« 10750 M. und »Loch Lomond« 8815 M.; S. Prout »Padua« 8600 M.; Copley Fielding »Folkestone« und »Arundel Castle« je 8070 M. Die 127 Nummern der Sammlung erzielten zusammen 272400 M. ∞

Berlin. Eine bemerkenswerte Kupferstichversteigerung findet demnächst bei *Amsler & Ruthardt* statt. Es handelt sich um eine Kollektion von mehr als 1200 Nummern, hauptsächlich Farbendrucke und Schabkunstblätter der bekanntesten englischen und französischen Sittenschilderer des 17. und 18. Jahrhunderts. Daneben figurieren noch eine Anzahl deutscher und niederländischer Radierungen. Soweit aus den Angaben des Kataloges ersichtlich, kommen ungewöhnlich frische und seltene Abdrücke unter den Hammer; Lawrence, Reynolds, Wheatley, Hogarth, Lancret, Laulne, Janinet, Bartolozzi u. a. m. sind mit ihren besten und gesuchtesten Blättern vertreten.

VERMISCHTES

Sixtinische Madonna. Bereits 1711 hatte der damalige Kurprinz von Sachsen, spätere König von Polen, August III., in der Klosterkirche des heiligen Sixtus zu Piacenza Raffael's Madonna gesehen und sofort den Plan gefasst, das herrliche Bild für die Dresdener Galerie zu erwerben. Allein erst 43 Jahre später, 1754, gelang es, diesen Plan zu verwirklichen. Über die näheren Umstände des Kaufes giebt höchst interessante Aufschlüsse eine Reihe von Schriftstücken, die Karl Wörmann soeben im »Repertorium für Kunstwissenschaft« veröffentlicht, Schriftstücken, welche zugleich die, wenn auch unzweifelhafte doch vor einiger Zeit von gewisser Seite in Zweifel gezogene Echtheit der berühmten Sixtinischen Madonna in der Galerie zu Dresden unwiderleglich beweisen. — Misswachs und landverwüstende Kriege veranlassten die Mönche des Klosters San Sisto, auf den Wunsch des sächsischen Kurprinzen zurückzukommen, obwohl auch schon ihre Vorgänger einmal ein von anderer Seite kommendes Gesuch, das Bild zu verkaufen, rundweg abgeschlagen hatten. Kurz, die Mönche suchten um die Erlaubnis, das Bild zu veräussern, beim Papste Benedikt XIV. nach, während die gleiche Pflicht dem Landesherrn, Herzog Philipp von Parma, gegenüber durch den Unterhändler des sächsischen Hofes, Abate Giovanni Batt. Bianconi, erfüllt wurde. Und während der Papst den Verkauf des Bildes für 24000 scudi romani (= 12000 Zecchinen oder ca. 115000 Mark) gestattete, forderte der Herzog ein Gutachten von dem Präsidenten des Supremo Consiglio zu Piacenza, dem Conte Alb. Scribani Rossi, und als dies Gutachten den Verkauf des Bildes aus künstlerischen, geschichtlichen und staatsrechtlichen Gründen auf das entschiedenste widerriet, schlug der Fürst das Gesuch der Mönche ab, die in ihrer Antwort erklärten, dass sie sich gehorsamst fügen würden. König August aber beruhigte sich bei der Absage nicht und es gelang ihm, den Herzog umzustimmen, der sich, wie es nach Wörmann scheint, von anderer Seite noch ein anders lautendes Gutachten verschafft hatte. Jedenfalls ward der Verkauf des Bildes gestattet, und zwar musste die sächsische Regierung ausser dem erwähnten Kaufpreis noch eine schlechte, 25 Jahre früher von Avanzini gemalte Kopie bezahlen, die noch heute an der Stelle hängt, wo früher Raffael's Meisterwerk seinen Platz hatte, nämlich zwischen den Fenstern der Schlusswand des Chores der Klosterkirche. — Am 17. Januar 1754 bereits war der Abate Bianconi in Piacenza, um das Bild fortzuschaffen, aber erst nachdem eine Einigung mit den städtischen Steuerpächtern, die einen Ausfuhrzoll von 27000 Zecchinen, also mehr als das Doppelte des Preises verlangt hatten, erzielt war, gelang die Absendung. Wahrscheinlich hatten sich die Steuerpächter mit einer geringeren Summe zufriedenstellen lassen — jedenfalls war nach dem Bericht Scribani's schon am 24. Januar 1754 das Bild fort. Alles in allem mag die Kaufsumme also, wie die Überlieferung bisher behauptete, doch etwa 20000 Zecchinen (ungefähr 190000 Mark) betragen haben. *P. W.*

Berlin. Über die *Neugestaltung des Platzes vor dem Brandenburger Thor* teilt das »B. T.« mit: »Der Platz ist bekanntlich halbkreisförmig. Der Halbkreis wird in der Mitte durch die Einmündung der Charlottenburger Chaussee unterbrochen; in den rechten Viertelkreis schneidet die Fahrstrasse von der Siegessäule her ein, in den linken an entsprechender Stelle der Ahornsteig, ein schmaler Promenadenweg. Die vier durch diese Einschnitte entstehenden Teile haben in halbkreisförmig zurückspringenden Plätzen je einen Springbrunnen. Da die Neugestaltung des Platzes eine architektonische Umrahmung vorsieht, so handelt es

sich zunächst darum, den Grundriss regelmässig zu gestalten. Die Veränderung der Linien, die dazu nötig war, war keine sehr wesentliche, sie hat die Fahrstrasse ein wenig vergrössert. Ausserdem ist der vordere Teil des Ahornsteiges so weit verbreitert worden, dass er jetzt einen wenigstens annähernd so starken Einschnitt macht wie die Fahrstrasse gerade über. An den beiden Teilen neben der Charlottenburger Chaussee werden Monumente errichtet werden; für die rechte Seite ist das Denkmal Kaiser Friedrich's von Adolf Brütt bestimmt, die linke bleibt zunächst frei und dürfte ein Blumenarrangement erhalten. Die Umrahmung ist auf beiden Seiten dieselbe. Eine Balustrade umschliesst eine in flachem Bogen zurücktretende Nische und setzt sich nach beiden Seiten fort. Zu beiden Seiten der Nische werden auf der Balustrade Büsten von Persönlichkeiten Platz finden, die zu den Herrschern des Hauptmonuments in der Nische in Beziehung gestanden haben. Die Balustrade erhält einfache Barockformen, die gliedernden Pfeiler werden mit reichen Kartuschen geschmückt. Entsprechende Balustraden werden auch an den beiden anderen Teilen angebracht. Sie erheben sich in der Mitte zu höher aufsteigenden Wänden mit portalartiger Silhouette, an denen Wandbrunnen angebracht werden. Ausserdem zieht sich um diese vier Teile noch eine niedrigere innere Reihe von Balustraden, welche die Trottoirs von den Monumenten und Brunnen so teilen, dass der breitere Teil einen bequemen Aufenthalt für den Betrachter der Bauwerke bietet, der andere denen dient, die ohne Aufenthalt vorübergehen wollen.« -r-

Berlin. Der Litterarhistoriker K. Th. Gaedertz macht auf zwei Goethebildnisse aufmerksam, welche verschollen sind. Das eine war eine kleine Zeichnung von Johanna Frommann in Jena und gelangte durch die Tochter der Künstlerin in den Besitz von Varnhagen von Ense. Das andere, ein Gemälde von Friedrich Bury, stellte den Dichter in Lebensgrösse, sitzend, mit den Attributen der Bühne dar. Es befand sich im Besitz des berühmten Kunstkenners Karl Friedrich von Rumohr, der am 25. Juli 1842 in Dresden gestorben ist. Die beiden Werke müssen sich in den Nachlässen von Varnhagen und Rumohr befunden haben und sind vielleicht nach Amerika gekommen. Mitteilungen darüber sind erwünscht.

St. Petersburg. In der »Now. Wremja« erzählt W. Latyschew von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften Folgendes über ein *verschollenes Gemälde des deutschen Malers Dittenberger:* Als im Jahre 1861 Kaiser Alexander II. die Bauernemanzipation erklärt hatte, pflegten ihn bei seinen Gängen durch die Stadt Scharen von Menschen zu umringen, die ihm kniefällig ihre begeisterte Verehrung auszudrücken suchten. Der Maler Dittenberger, der damals in Petersburg sich aufhielt, ward durch diese Scenen zu einem Bilde, »Der Zarbefreier unter seinem Volke« angeregt, das ganz aussergewöhnliche Dimensionen hatte. Sechs Jahre arbeitete der Künstler an dem Gemälde und stellte es dann 1868 in der Aula der Universität zu Moskau aus. Er hatte während dieser 6 Jahre sein ganzes Vermögen verbraucht und starb, ganz verarmt, zu Moskau im Jahre 1879. Seine Erben verkauften das Werk an den Kaufmann Fedor Jakowlewitsch Stein zu Petersburg und sandten es ihm wegen des riesigen Umfanges zusammengerollt zu. Stein bot es 1885 der Petersburger Stadtverwaltung zum Kauf an, da am 19. Februar 1886 das 25jährige Jubiläum der Bauernbefreiung bevorstand. Die Stadtverwaltung lehnte ab, und seitdem ist das Bild verschollen. Latyschew bittet alle, die irgend etwas von dem Gemälde wissen, ihm davon Mitteilung zu machen. ∞

BERICHTIGUNG

E. Steinmann's Besprechung in No. 22 der Kunstchronik, betreffend das Buch von Supino über Botticelli, das auch ich als sehr dankenswerten Beitrag von italienischer Seite begrüsse, macht eine Berichtigung wünschenswert, da durch St.'s allgemeine Betrachtungen meine eigne Sache zur Sache der deutschen Wissenschaft gestempelt wird. Den Nachweis der Beziehungen zwischen Alberti's Theorien und Botticelli's Kunst macht St. zum Kennzeichen für die den italienischen Gelehrten vorbehaltene Fähigkeit, derartige Beziehungen zu entdecken, die dem »fremden« Forscher entgehen; gerade diesen Nachweis jedoch empfing Supino (wie ich auch von ihm selbst weiss), aus meiner vor acht Jahren erschienenen Schrift über Botticelli's »Geburt der Venus und Frühling«, die er dementsprechend des Öfteren als seine Quelle zitiert hat.

Florenz. *A. Warburg.*

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

Brutails, l'Archéologie du Moyen Age. Paris, Picard et Fils. 1900.

Julius Lange, Die Geschichte eines Ausdrucks. Leipzig, Carl Jacobsen. 2.—

Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus. Leipzig, Teubner. 12.—

P. Schultze-Naumburg, Häusliche Kunstpflege. Leipzig, Diederichs. 3.—

Durch ganz Italien. Sammlung von 2000 Photographien italienischer Ansichten, Volkstypen und Kunstschätze. Lief. 1—8. Werner Verlag, Berlin. à 1.—

Künstlermonographien. 38) Adolf Rosenberg: Gebhardt, 3 M.; 39) Ludwig Kämmerer: Memling, 3 M.; 40) F. Walter Ilges: Munkaczy, 3 M.; 42) Otto Julius Bierbaum: Stuck, 4 M.; 43) Henry Thode: Giotto, 4 M. Bielefeld, Velhagen & Klasing.

Lyon, Das Pathos der Resonanz. Eine Philosophie der modernen Kunst und des modernen Lebens. Leipzig, Teubner.

Katalog der Segantini-Ausstellung. Milano.

K. Moriz-Eichborn, Der Skulpturen-Cyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Strassburg, Heitz. 10.—

A. Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Strassburg, Heitz. 8.—

Arthur Lindner, Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Strassburg, Heitz. 4.—

Th. Kutschmann, Geschichte d. deutsch. Illustration. Goslar u. Berlin, Franz Jaeger. L. 1/2. à 2.—

Bruinier, Das deutsche Volkslied. Leipzig, Teubner. 1.15

Adelbert Matthaei, Deutsche Baukunst im Mittelalter. Leipzig, Teubner. 1.15

Ludwig Pastor, August Reichensperger. 2 Bde. Freiburg, Herder. 20.—

Ruelens et Rooses, Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres. 2 Bde. Anvers, Maes.

Fritsch-Harless, Die Gestalt d. Menschen. Stuttgart, Neff. 12.—

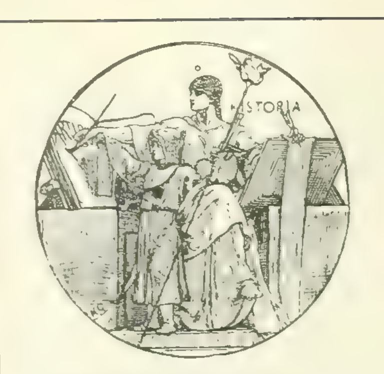
Bericht über die Verwaltung und Vermehrung der königl. Sammlungen in Dresden 1896/97.

A. Mauke, Eine Auswahl besonderer Bauwerke des XIX. Jahrh. Basel, Schwabe. 3.20

Photogr. Kunstblätter v. d. Magdeburger Ausstellung 1898. Text v. Bruno Meyer, Weimar, Schwier. 5.—

Bouw- en Sierkunst 1898. Livr 6. Herausgeber: Bazel en Lauweriks, Haarlem, Kleinmann en Co.

(Fortsetzung folgt.)



1900 München 1900

❋ Jahres-Ausstellung ❋

von Kunstwerken
im königlichen Glaspalast.

1. Juni bis Ende Oktober
täglich geöffnet von 9 Uhr Morgens bis 6 Uhr Abends.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Auctions-Katalog LX.

Kupferstich-Auction

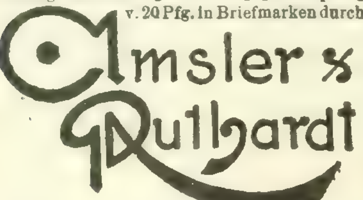
Montag, 28. Mai und folgende Tage

Sammlung v. Pommer-Esche

II. Abtheilung: XVI. bis XIX. Jahrhundert.
Reiche Werke von

Callot, Castiglione, Dürer, Van Dyck, Hollar, Kobell, Nanteuil, Ostade, Rembrandt, Rubens, Schmidt, Waterloo. Todtentänze, Trachten, Bücher über Kunst, Monographien, Kataloge.

Kataloge auf Verlangen franko gegen Empfang v. 20 Pfg. in Briefmarken durch



Berlin W. Behrenstrasse 29a.

Soeben erschien:

Frankfurter Bücherfreund
No. 5—6

Werke zur Geschichte
der

❋ Malerei.

Frankfurt am Main,
Hochstrasse 6.

Joseph Baer & Co.,
Buchhandlung

Kupferstich-Auction LXI. Dienstag, 19. Juni u. f. T.

Französ. und Englische Farbendrucke und Schabkunstblätter, Deutsche und Niederländ. Radirungen zur Sittengeschichte und Trachtenkunde des XVII. und XVIII. Jahrhunderts.

Reich illustrirter Katalog auf Verlangen franko gegen Empf. v. 80 Pf. in Briefmarken durch

Amsler & Ruthardt

Berlin W. Behrenstr. 29a

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig und Berlin

Soeben ist erschienen:

Berühmte Kunststätten No. 6

Paris von Georges Riat

8°. 204 Seiten mit 180 Abbildungen. Preis elegant kart. M. 4.—

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 26. 24. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

VON PAUL WARNCKE.

I. Die Sonderausstellungen.

Mit Recht hat der Herausgeber dieser Zeitschrift in seinem Vorbericht auf den guten Einfluss hingewiesen, den die Bildung der »Berliner Secession« und ihre erste Ausstellung im Vorjahre auch auf die diesjährige »Grosse Berliner Kunstausstellung« ausgeübt hat. Eine so feine und strenge Auswahl, wie sie die Jury der räumlich kleinen Secession treffen kann, ist ja freilich hier von vornherein ausgeschlossen, aber es macht Freude und erfüllt mit den besten Hoffnungen für die Zukunft, dass sich schon jetzt ein ziemlich allgemeines Gefühl grösserer Verantwortlichkeit, ein festeres Anspannen aller Kräfte bemerkbar macht. In ihrer Gesamtheit gewährt die Grosse Ausstellung unbedingt einen erfreulicheren Anblick, als es zur Zeit des gemütlichen Schlendrians meist der Fall war, und auch im einzelnen fällt manches, wenn auch nicht übermässig bedeutende, doch interessante Werk auf. — Dass trotz allem wieder so manche Konzession an den ungebildeten Kunstgeschmack stattgefunden hat, dass z. B. Nathanael Sichel's fade Zuckerplätzchen immer wieder aufgetischt werden, ist zu beklagen und erscheint um so unbegreiflicher, als so manche ehrliche Arbeit aufstrebender Talente, die jedenfalls tausendmal gehaltvoller ist, Abweisung erfahren hat.

Auch mit Bezug auf das Arrangement des Ganzen, wie des Einzelnen hat jener Einfluss sehr günstig eingewirkt. Die grosse Skulpturenhalle hat durch allerdings fast zu farbenkräftige riesige Gobelins einen Wandschmuck erhalten, von dem die Werke der Plastik sich vorteilhafter abheben, als das bei den weissen Flächen der Fall war, wenn auch dieser Wandschmuck wohl von etwas ruhigerer Wirkung hätte sein können. In den Bildersälen flimmert es einem nicht mehr so vor den Augen wie früher, wo man eigentlich das Fernrohr kaum entbehren konnte, wenn man die am höchsten aufgehängten Werke in Augenschein nehmen wollte. Es ist mit dem ja im Überfluss vorhandenen Raume nicht so gekargt, es sind nicht so viele Säle leer gelassen worden, die Anzahl der Bilder in den einzelnen Räumen ist infolgedessen nicht so erdrückend gross, und man hat nicht jenes Gefühl der Hetzjagd, so dass man mit mehr Sammlung geniessen kann. Alles in allem ist hier ein Schritt gethan zur Erreichung des Ideals, das die Dresdener Ausstellung des Vorjahres in dieser Hinsicht darstellte.

Verschiedene ziemlich einheitliche Sonderausstellungen fremdländischer Künstlergruppen bieten zudem erfreuliche Ruhepunkte dar, nicht weniger einige Sonderausstellungen einzelner deutscher Künstler. Nur zwei Ausländer sind ihnen zugesellt, der in Paris lebende Amerikaner *Gari Melchers* und der Brüsseler *Emile Wauters.*

Aus Gari Melchers' Bildern spricht eine starke Persönlichkeit, ein Hauch von Gesundheit und fester Kraft geht von ihnen aus. Ihr Urheber ist offenbar ein Mann von aussergewöhnlicher Begabung, zugleich aber besitzt er ein technisches Können von ganz bedeutender Ursprünglichkeit. Er fesselt immer, gleichviel, ob er Landschaften, Porträts oder Genrescenen malt; er erscheint immer als Meister und ist sich seiner Meisterschaft bewusst. Nicht zu leugnen ist es allerdings, dass sich in manchen Bildern etwas verstandesmässig Kühles findet, eine Mitgabe vielleicht seiner amerikanischen Heimat. Bei seinem Lebensgang aber, der ihn von Amerika nach Holland und dann nach Paris geführt hat, ist es erstaunlich, wie stark doch ein Zug in seinen Werken darauf hinweist, dass Holland seine eigentliche Heimat ist. Ja, vor einem Bilde, wie dem herrlichen »Christus und die Pilger von Emmaus« könnte man geradezu von einem niederdeutschen Maler reden. Wie wundervoll ist diese ergreifend schlichte Christusgestalt gemalt, welch ein Ausdruck erhabenen, verklärten, göttlich sieghaften Leidens spricht aus diesem Menschenantlitz. Muss man nicht voll empfinden mit diesen beiden Pilgern, denen so plötzlich das Ungeahnte zum Bewusstsein kommt! Wie unendlich fein sind doch die Individualitäten dieser beiden Männer unterschieden, wie packend ist der Ausdruck auf ihren Gesichtern. Bis ins kleinste ist auch das Milieu durchgeführt, und

doch empfindet man immer nur das Grosse — so sehr ist das Ganze zusammengestimmt, alles Kleinliche vermieden. — Auch in der Farbe.

Diese Beobachtung drängt sich auch bei den übrigen Arbeiten des Meisters auf. Überall fühlen wir den Künstler, der über seinem Werke steht. Wenn er die arbeitende Bevölkerung vor Augen stellt, ist er ganz in seinem Element, wie in dem »Kesselflicker« oder in den »Lootsen« und nicht weniger, wenn er uns Bilder aus der »Gesellschaft« vorführt, wie in seinen Damenbildnissen. Da ist besonders das eine hervorzuheben, das uns eine Dame mit Hut und Schleier im Freien zeigt. Ganz meisterhaft ist das Problem gelöst, das durch den das Fleisch bedeckenden Schleier gestellt wird, während ein anderes weibliches Porträt durch die grosse Anmut der Auffassung und Beherrschung der Farbe auffällt. Den gleichen Vorzug weist das schlichte Bild der »Stickerin« auf, während verschiedene Kinderbildnisse den Maler wieder von einer neuen Seite zeigen. Hier beweist er ein Verständnis für den Ausdruck des Kindlichen, das nicht gerade häufig in diesem Mass gefunden wird. Er weiss ihn mit so verblüffend einfachen Mitteln wiederzugeben, er geht so keck und flott, so breit auf das anscheinend so Zierliche los, dass es erstaunlich ist, wie diese Wirkungen erreicht werden.

Einige weibliche Akte zeigen die virtuose Technik des Malers fast in noch hellerem Lichte. Es lebt alles an ihnen; in der Farbe sind sie ebenso fein, wie in der Zeichnung.

Es würde zu weit führen, wollte ich alle die Meisterwerke aufzählen, die Gari Melchers hier zur Schau stellt. Aber ich möchte ausser der trefflichen Ölstudie »Männlicher Kopf« und dem im Ton besonders rühmenswerten Interieur »Der grüne Kamin« noch hervorheben die Landschaftsbilder des Malers. »Sommerabend«, »Ruhende Hirtin« oder »Landschaft«, um nur einige namhaft zu machen, sind voll fein empfundener Stimmung, und es ist eine Freude, sich in sie zu vertiefen. Am wenigsten glücklich zeigt sich der Maler in den hier ausgestellten Pastellbildern, aber sie sind in so kleiner Zahl vorhanden, dass der allgemeine Eindruck des Guten nicht im mindesten dadurch gestört wird. Jedenfalls gehören die Werke Melchers' zu den weitaus besten Darbietungen der ganzen grossen Ausstellung, und es ist möglich, dass von ihnen auch auf unsere jüngeren Künstler nachhaltige Anregungen ausgehen.

Es ist ein eigenartiges Gefühl, wenn man aus diesem Saal voll sprühenden, frischen Lebens in den Nebensaal eintritt, der die Sammelausstellung von Werken *Oswald Achenbach's* enthält. — Ein fast elegisches Gefühl darüber, dass wir nicht mehr naiv genug sind, uns an diesen Bildern, die eben nur »Bilder« sind, so zu freuen, wie einst. Es ist vielleicht nicht gut gewesen, Alter und Jugend so dicht nebeneinander zu stellen. Es ist sogar wahrscheinlich, dass Oswald Achenbach andernfalls noch heute besser wirken würde; denn, je länger man sich seinen Werken gegenüber sieht, desto mehr kann man sich wieder mit ihnen befreunden. Es sind zwar einzelne, wie »Markusplatz in Venedig (Mondschein)« beinahe ungeniessbar, aber andere, wie »Südliche Landschaft«, »Rom vom linken Tiberufer« mit der fern verschwimmenden Kuppel der Peterskirche, »Blick auf den Vesuv« und »Messe in der Campagna« haben doch auch heute noch viel Fesselndes. Sie sind entschieden von Poesie und Romantik beseelt, allein es fehlt ihnen die Frische und die Breite der Ausführung. Und, was wichtiger ist, diese italienischen Landschaften sind uns trotz der Harmonie der Töne auch in der Farbe nicht mehr leuchtend genug, wir sind an grössere Kühnheit gewöhnt, wir wissen jetzt, dass sie, neben die Natur gehalten, nur als schwacher Abglanz erscheinen würden!

Auf der andern Seite des Melchers'schen Saales ist die Sonderausstellung eines Berliners untergebracht, die immerhin freudigere Empfindungen weckt, die *Hugo Vogel's*. Sie ist vor allem sehr günstig angeordnet. Zunächst fallen, die ganze Rückwand des Raumes überspannend, die fünf für die Ausschmückung des Ständehauses zu Merseburg bestimmten dekorativen Gemälde in die Augen. Das grosse Mittelbild stellt die Landung Otto's des Grossen und seiner Gemahlin auf der Elbe bei Magdeburg dar und ist ausgezeichnet durch Grösse und Einheitlichkeit der Komposition und Feinheit der Farbe. Die beiden seitlichen Bilder »Heinrich dem Finkler wird die Königskrone dargebracht«, und »Sieg Heinrich's I. über die Ungarn bei Merseburg« befriedigen fast noch mehr, während die beiden allegorischen Darstellungen zur Seite, »Wissenschaft« und »Theologie«, nicht auf gleicher Höhe stehen. Besonders das letztgenannte Bild ist wenig gehaltvoll. — Aber durch das ganze grosse Werk geht doch bei allem Theatralischen ein Zug von Monumentalität, wie ihn Vogel schon bei früheren Gelegenheiten zuweilen dokumentiert hat. Offenbar hat der Künstler im Gesamtton den intimen Anschluss an das Architektonische des Ständehaussaales zu erlangen gesucht, und es ist wahrscheinlich, dass er diese Absicht erreicht hat.

Die übrigen Arbeiten Vogel's sind nun freilich ungleich. Vortrefflich ist ein Kinderporträt vom Jahre 1886, ebenso ein als »Holländisches Kind« bezeichnetes, die beide sich durch Frische und Naturwahrheit auszeichnen. Andere Bildnisse, wie das der Frau v. M. und das der Frau v. G. deuten auf den feinen Geschmack des Künstlers und haben ausserdem den grossen Vorzug künstlerischer Abrundung. Auch das »Selbstbildnis« des Malers, das eine flotte Technik zeigt, gehört zu seinen besten Leistungen. Dagegen sind andere Porträts, so das des Herrn »Geh. Rat D.« schrecklich langweilig und sehen aus, als wäre der Künstler selbst bei der Arbeit eingeschlafen. — Nun da auch Homer zuweilen schläft, soll es ihm nicht übel genommen werden, obwohl er kein Homer ist. Bietet er uns doch wieder andere Werke, die versöhnend wirken. So das sehr malerische, reizende »Abendfriede«, das vortreffliche »Kirchenlied« und »Kirchvater«. Auch »Heimgang« und »Mutter und Kind« sind gut abgestimmt im Ton. — Endlich ist

es ein wahrer Genuss, dass Hugo Vogel den Eindruck seiner Sonderausstellung nicht durch das Doppelporträt der Präsidenten Ende und Becker gestört hat, das im Winter bei Schulte zu sehen war, und das man angesichts dieser Darbietungen glücklicherweise als Äusserung eines vorübergehenden Schwächeanfalles des Künstlers bezeichnen kann.

Mit einer weit geringeren Anzahl von Werken als der Berliner Maler erscheint der Belgier *Emile Wauters,* dessen Sonderausstellung einen Teil des Nebensaales füllt, dessen Hauptbild aber in dem sogenannten »Ehrensaal« aufgestellt ist. Es stellt dar »Sobieski am Kahlenberge, Wien, von der türkischen Armee belagert« und ist in der That ein gutes Historien-, mehr noch ein gutes monumentales Landschaftsbild. Denn es ist sehr gut komponiert und offenbar auf dekorative Wirkung hin gemalt, wenn es freilich auch etwas schwer im Ton genannt werden muss.

In seinen Porträts zeigt sich Wauters ebenfalls nicht gleichwertig, allerdings überwiegt das Gute. Sehr lebensvoll, kräftig und breit gemalt ist das Bild des Herrn Jamar, höchst lebensvoll auch das der Frau Vanderborght, vor allem aber das der Frau Luise Hagen. Alle diese Werke sind trotz der sie auszeichnenden Frische sehr fein und eingehend durchgeführt. Wuchtig und packend in der Wirkung ist die »gefangene Zigeunerin«, und ausgezeichnet auch eine »Aktstudie«.

Ausser diesen Sonderausstellungen werden noch solche von vier Berliner Landschaftern geboten, die, mit einziger Ausnahme derjenigen von Eugen Bracht, den Vergleich mit den erwähnten nicht aushalten können. Der alte *Eduard Pape* erscheint ja zuweilen, wie in »Oberhalb Wäggis« oder »Am Gardasee« noch leidlich geniessbar, weil eine gewisse Tüchtigkeit und auch verhältnismässige Farbenfreude fesselt, aber im allgemeinen sind diese Bildchen aus Gebirgsgegenden doch für unseren Geschmack allzu veraltet und vertrocknet, als dass wir Freude daran empfinden oder sie gar als bedeutende Kunstleistungen geniessen könnten. Immerhin verdienen sie noch den Vorzug vor den Schöpfungen des charakteristischer Weise durch sein »Alpenpanorama« auf der Berliner Gewerbeausstellung bekannt gewordenen *Joseph Rummelspacher,* der mit ganz wenigen Ausnahmen, wie »Schwarzpappeln« und »Herbstbuchen in der Mark« recht trübsinnige Öldruckbilder zu einer Sammelausstellung vereint hat.

Da gewähren die im Nebenraum untergebrachten Schöpfungen *Paul Vorgang's* geradezu eine Erquickung, wenn auch sehr vieles nichts weniger als eine Erfüllung dessen bedeutet, was dieser Künstler einst zu versprechen schien. Er steht nicht mehr auf der gleichen Höhe, die er vor einigen Jahren einnahm, er ist etwas sehr flach und kühl geworden. Er zeigt uns eine Menge Naturstudien, die ja recht gut gemalt sind, die aber manch einer ebenso gut macht, und die eben für den Namen Vorgang zu wenig sagen. Immerhin sollen einzelne seiner Bilder, wie »Am Wasser« und besonders »Abendfrieden« hervorgehoben werden. Sie sind durch Tiefe der Stimmung ausgezeichnet. Noch besser ist das Bild »Nach dem Gewitter«, und das beste seiner hier ausgestellten Arbeiten ist wohl »Eichen am Wege«.

Als ein Riese gegen ihn tritt unser *Eugen Bracht* vor uns hin, der eine grosse Zahl von fast durchweg vollendeten Meisterwerken zu einer Ausstellung vereinigt hat. Die meisten dieser Arbeiten waren aber schon während des Winters bei Schulte zu sehen und sind damals eingehend in der »Kunstchronik« (Nr. 14) besprochen worden. So wird es heute genügen, nochmals auf den monumentalen Charakter der Naturauffassung dieses bedeutenden Künstlers aufmerksam zu machen, der selbst den einfachsten Motiven, die oft eigentlich nur Naturstudien sind, heroische Grösse einzuhauchen und den Beschauer dadurch zur Bewunderung und Andacht fortzureissen weiss. Einzelne hervorzuheben und besonders zu loben, ist bei solcher Fülle des Guten, unter der vereinzeltes Minderwertiges, wie die »Schlossruine« und dies und jenes allzu Dekorative, fast ganz verschwindet, eigentlich überflüssig, aber ich kann es mir nicht versagen, auf »Spreelauf«, »Märkische Windmühle« und »Pappeln im Wind«, sowie vor allem auf das herrliche »Morgenstern und Spree« nochmals nachdrücklichst hinzuweisen.

Als Sonderausstellung wird in dem Katalog endlich auch eine Sammlung von »Gemälden, Skizzen und Zeichnungen von der Palästina-Reise Sr. Majestät des Kaisers und Ihrer Majestät der Kaiserin« von *Ismael Gentz* bezeichnet. »Sonderbare Ausstellung« wäre besser! Denn sonderbar ist es, dass Arbeiten von so geringen künstlerischen Qualitäten öffentlich ausgestellt werden. Ich würde gerne von ihnen schweigen, wenn sie nicht durch ihre Zahl sich aufdrängten. — Eine Kritik vom künstlerischen Standpunkt scheint mir nicht möglich. Ich kann nichts entdecken, was die Anwesenheit dieser Malereien hier künstlerisch rechtfertigen könnte; denn die Thatsache, dass Ismael Gentz der Sohn von Wilhelm Gentz ist, genügt doch nicht. Im Gegenteil: die Erinnerung an den Orientmaler Wilhelm Gentz lässt es um so weniger begreiflich erscheinen, dass der Sohn gerade in dieser Hinsicht nicht mehr Selbstkritik beweist. Er hat früher als Porträtzeichner manches recht Gute geschaffen, warum hat er dies Feld verlassen? Jedenfalls ist es Pflicht, auszusprechen, dass vor einer ernsthaften Kritik diese Versuche in keiner Weise bestehen können, Versuche, die kaum noch Spuren von Talent aufweisen.

EINE ANMERKUNG ZU HERMANN LÜER'S AUFSATZ: »FÄLSCHUNGEN MITTELALTERLICHER KUNSTARBEITEN« (No. 24, 3. Mai).

Hermann Lüer's Aufsatz, der allgemein gefasste Erfahrungen und Beobachtungen ausschliesslich anwendet, um das Urteil über Stücke des Kestner-Museums richtig zu stellen könnte den Eindruck erwecken, als ob der Einsicht und dem Willen der Direktion dieses Museums auf dem in Betracht gezogenen Gebiete aufgeholfen werden müsste.

Demgegenüber stelle ich fest, dass das von Herrn Lüer Veröffentlichte der Teil einer Arbeit ist, welche er im Auftrage grade jener Museumsdirektion ausgeführt hat.

Im Juli 1898 ersuchte mich Herr Lüer um Beschäftigung im Kestner-Museum, da er zwischen einer voraufgegangenen Thätigkeit in Hamburg und einer voraussichtlich folgenden in Berlin einige Monate Zeit haben werde. Ich bereitete eben die 2. Auflage des »Führers« vor und hätte dafür gern die längst ventilierten Echtheitsfragen bezüglich mancher Kirchengeräte der Culemann'schen Sammlung weiter geklärt gesehen. So übertrug ich Herrn Lüer als Hauptaufgabe eine Durchsicht der Culemann'schen Sammlung; vorausgehen sollte die Einordnung der seit Erscheinen der 1. Auflage gemachten Neuerwerbungen in allen Abteilungen.

Ich reiste bis Weihnachten nach Pergamon. Herr Lüer brauchte die für den Dienst als besoldeter Hülfsarbeiter verabredeten 3 Monate für die Nebenaufgabe und bat dann, als Volontär weiter arbeiten zu dürfen, um doch noch zu der Hauptaufgabe zu gelangen. In einigen weiteren Wochen hat er dann die Beobachtungen gemacht, auf die es mir hauptsächlich ankam und die er nachher in Scheden mir überlieferte. Dass er selbst diese Arbeit als in seinen Museumsauftrag eingeschlossen betrachtete, geht auch daraus hervor, dass er bald darauf, als es sich um seine Berufung nach Berlin handelte, mich ersuchte, ihm die ganze hiesige Thätigkeit als für das Museum ausgeführt zu bescheinigen, was ich natürlich auch gethan habe.

Seine Beobachtungen an den mittelalterlichen Geräten interessierten mich ausserordentlich, aber ich war der Ansicht, dass man bei Fortsetzung der Arbeit noch zu einem festeren und runderen Ergebnis werde gelangen können. Bei manchen Stücken schien das Verdikt zu sehr auf eine einzelne kleine Beobachtung gestellt, bei anderen die Frage, ob ganze Fälschung oder nicht vielmehr Zusammensetzung aus alten und neuen Teilen, noch nicht gelöst, im ganzen die bei der anscheinenden Einheitlichkeit doch zu erstrebende Feststellung von Zeit, Ort und Vorbildern der modernen Mache kaum versucht.

Als daher Herr Lüer von Berlin aus verlauten liess, dass er seine Beobachtungen zu veröffentlichen beabsichtige, schrieb ich ihm (Juli 1899), dass das Verdienst seiner Arbeit ihm niemals geschmälert werden solle, dass aber die Verwaltungskommission eine Veröffentlichung nicht wünsche, bevor die von Herrn Dr. Hans Graeven bereits begonnene Fortsetzung klarere Ergebnisse herbeigeführt habe. Dass solche zu erwarten sind und dass sie der Öffentlichkeit keineswegs vorenthalten werden sollen, hat Dr. Graeven in einem dem Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen eingereichten ersten Aufsatze bereits gezeigt.

Carl Schuchhardt.

BÜCHERSCHAU

Adriaen de Vries von Conrad Buchwald. Mit 8 Tafeln. Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge XXV. Leipzig, E. A. Seemann 1899. Preis 4 M.

Trotz des Eifers, den in den letzten zwanzig Jahren die kunstgeschichtliche Spezialforschung entwickelt hat, haben doch noch immer viele ansehnliche Meister, besonders der deutschen Kunst, nicht ihren Biographen gefunden. Mit Freuden ist deshalb jede Arbeit zu begrüssen, die uns wie das vorliegende Buch das abgerundete Bild einer Künstlerpersönlichkeit bietet. Die italienisierenden Niederländer sind ja freilich im deutschen Kunstleben keine erfreuliche Erscheinung, aber immerhin wurden sie doch am besten den Aufgaben gerecht, welche die Spätrenaissance der deutschen Kunst gestellt hat, und von allen Schöpfungen dieser Manieristen ist ohne Zweifel die erfreulichste und anziehendste Leistung der Augsburger Herkulesbrunnen, das Hauptwerk des Adriaen de Vries. Der Anblick dieses Werkes mit seiner kraftvollen Hauptgruppe und den durch natürliche Anmut ausgezeichneten bezaubernden Najaden macht unwillkürlich den Wunsch rege, etwas Näheres über seinen Meister, den Schüler und Geistesverwandten seines berühmten Landsmannes Giovanni da Bologna zu erfahren. Diesem Wunsche wird durch die mit fleissigster und gewissenhaftester Benutzung zahlreicher und vielfach zerstreuter Notizen durchgeführte und mit sicherem künstlerischen Gefühl geschriebene Arbeit Buchwald's Rechnung getragen. Trotzdem verschiedene Angaben auf eine malerische Thätigkeit des Meisters hinzudeuten scheinen, nimmt Verfasser — und wie mir scheint mit Recht — an, dass er ausschliesslich Bildhauer war. Abgesehen von einigen nicht erhaltenen Wachsbossierungen sind alle seine Arbeiten Erzgüsse. Sie entstanden in der Zeit von 1588—1627. Das Verzeichnis weist deren 44 auf. Von diesen sind jedoch zur Zeit nur 39 nachweisbar. Die zum grössten Teil in Diensten Rudolf's II. und im Auftrage Wallensteins entstandenen Arbeiten sind heute vielfach zerstreut, doch gelang es glücklich, die in Rechnungen und sonst verzeichneten Stücke nachzuweisen, einzelnes freilich nur in Abbildungen, so einen mit Ganymed und dem Adler geschmückten Tischfuss, den Verfasser auf fünf der »gemalten Galerien« des Teniers wiedererkennt. Ein Reitermonument Rudolf's II., das bisher auf der Liste der Vriesschen Werke stand, muss gestrichen werden. Gelegentlich der Erwähnung der über die Augsburger Brunnen des Meisters gefällten falschen und schiefen Urteile hätte das wunderliche Gutachten angeführt werden können, welches die Meister des 1660 vollendeten Nürnberger Peuntbrunnens, der Goldschmied Christoph Ritter und der Erzgiesser Georg Schweigger abgaben. »Alle Bilder auf den Brunnen zu Augsburg und Salzburg,« so lesen wir bei Gulden, dem Fortsetzer Neudörfer's, »haben Schweicker und Ritter auf ihrer zuvor beschehenen Umreise falsch befunden.« Bei der Besprechung der für Wallenstein geschaffenen Werke wäre es am Platze gewesen, nicht nur des Wurzelbauer zu gedenken, sondern auch die gleichfalls aus Wallenstein's Besitz stammenden Statuetten der Venus, Juno und Minerva Georg Labenwolf's zu erwähnen, die 1894 in Stockholm versteigert wurden, sowie den Venus- und Amorbrunnen, den dieser Meister im Jahre 1600 für ein Schloss in Prag ausführte. Wie Vries so war dieser Meister ja auch für den dänischen Hof thätig gewesen. Sollten gar keine Beziehungen zwischen beiden zu finden sein? Auch Labenwolf und Wurzelbauer stehen unter dem Einflusse Giovanni da Bologna's. Acht autotypische Abbildungen schmücken die Schrift und geben eine gute Vorstellung von der künstlerischen Art des Meisters, der bei allem Manierismus sich doch ein kräftiges Naturgefühl bewahrt hat, das besonders in seinen Bildnissen zutage tritt. Nur ungern vermissen wir unter den Abbildungen die Najaden des Herkulesbrunnens, die am meisten dazu angethan sind Einen unmittelbar für den Meister zu gewinnen.

P. J. Rée.

NEKROLOGE

Brüssel. Im Alter von 64 Jahren starb hier am 11. Mai der bekannte Landschaftsmaler *Franz Brinjé* an einem Gehirnschlag. Er hat sich besonders als Aquarellist einen Namen gemacht. □

PERSONALNACHRICHTEN

Braunschweig. Dem zweiten Inspektor am Herzogl. Museum, Dr. Christian Scherer, wurde der Titel Professor verliehen.

DENKMÄLER

Berlin. Die Frist für die Einlieferung der Entwürfe für *das Denkmal des jungen Goethe in Strassburg* ist um zwei Monate, bis zum 31. August a. c., verlängert, und dem Preisgericht ist durch Zuwendung von zweitausend Mark die Möglichkeit gegeben worden, ausser den bereits ausgesetzten Preisen nach freiem Ermessen weitere zur Verteilung zu bringen. -r-

KONGRESSE

Rom. Der Internationale Kongress für christliche Archäologie hat noch mehr Fremde als gewöhnlich zur Osterzeit nach Rom geführt. Man kann sagen, dass die Teilnahme eine sehr rege gewesen ist; bei der Eröffnung wie bei der Schlusssitzung war der grosse Saal in San Apollinare gänzlich gefüllt. Es wurden überdies den Kongressisten die verlockendsten Dinge geboten; die Villa Albani hat sich ihnen aufgethan, die vatikanischen Grotten wurden erleuchtet, in den Katakomben wurden Messen gelesen und in den Sälen des Lateranischen Palastes war ein glänzender Empfang. Auch Konferenzen wurden länger als acht Tage lang täglich gehalten und die Wünsche und Resultate, die sich ergeben hatten, wurden in der Schlusssitzung vorgetragen. Zwei Elemente bestimmten den Charakter des Kongresses: die Geistlichkeit herrschte vor, und der Franzose Abbé Duchesne führte das Präsidium. Er war entschieden die hervorragendste Erscheinung unter den christlichen Archäologen, und wenn er sprach, hörte man ihm gerne zu. Es wurde ihm auch zugestimmt, als er für den dritten Kongress Carthago als Versammlungsort vorschlug. Das deutsche Element trat mehr zurück. Professor Petersen sprach einige Worte der Begrüssung im Namen des Archäologischen Instituts, die Professoren Müller und Wickhoff sprachen im Namen der Universitäten Berlin und Wien. In der Schlussversammlung hielt der Kardinal-Protektor Parrocchi eine längere Rede, in welcher er vor allem die Errichtung eines Lehrstuhles für christliche Archäologie in den Priesterseminarien empfahl. Die »Voti«, welche die einzelnen Sektionen den Versammelten vorlegten, werden wohl meistens fromme Wünsche bleiben: Die vatikanischen Grotten werden sich schwerlich dem Publikum wieder erschliessen, und die Nachforschungen nach den Fresken Pisanello's im Lateran würden in der völlig umgebauten Kirche kaum irgend welche Resultate liefern. Beachtenswert sind einige Publikationen, deren grösseren Teil man den Kongressisten mit grösster Liberalität zur Verfügung gestellt hat. Der würdige Prälat de Waal veröffentlichte eine ergebnisreiche Studie über den Sarkophag des Junius Bassus mit prächtigen Illustrationen. Er gab eine feinsinnige Erklärung der einzelnen Darstellungen und forschte nicht ohne Erfolg nach den inneren Zusammenhängen und dem Grundgedanken des Ganzen. Ausserdem bot noch der Campo Santo den Kongressisten eine besondere Festschrift dar, Einzelstudien der Mitglieder des Kollegiums, aus welchen hier Stegensek, ein langobardischer Altar, Zeltinger, das Bild des Heilandes in S. Prassede, Schnyder, die Darstellungen des eucharistischen Kelches und Wiegand, das Bronzeportal der alten Paulsbasilika zu nennen sind. Horatio Marrucchi, der vielverdiente Sekretär des Kongresses, hatte sein lehrreiches Werk über die römischen Katakomben in einigen Hundert Exemplaren den Kongressisten zur Verfügung gestellt und Baron Kanzler publizierte in einer besonderen Abhandlung eine der Karikaturen des Pierleone Ephezzi, welche die vatikanische Bibliothek in grossen Foliobänden bewahrt. Es ist hier ein Kongress von Archäologen vom Jahre 1724 dargestellt. Man darf behaupten, dass der Kongress zur allgemeinen Zufriedenheit verlaufen ist; es hat den Leitern wahrlich nicht an Eifer und an gutem Willen gefehlt. Und welch' ein Ort der Welt vermöchte dem christlichen Archäologen mehr zu bieten als Rom mit seinen Grab- und Kultusstätten über und unter der Erde. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Köln. Am 2. Mai wurde mit den üblichen Festlichkeiten der Neubau des Kunstgewerbe-Museums eröffnet, den die Stadt der Freigebigkeit eines opferwilligen Mitbürgers verdankt. Zwischen Gartenanlagen am Hansa-Ring erhebt sich mit Turm und Giebeln das stattliche Gebäude, welches nach Plänen des jungen Architekten Franz Brantzky im Stil der deutschen Früh-Renaissance ausgeführt ist. In den lichten Räumen mit viel Geschmack aufgestellt und nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten geordnet, haben die bisher notdürftig magazinierten Sammlungen endlich ein würdiges Heim gefunden, und erst jetzt kann man übersehen, wieviel von den reichen Kunstschätzen des Rheinlandes für seine Hauptstadt dauernd gerettet ist. Unter den grossen Kunstgewerbe-Museen Deutschlands ist das Kölner als eines der jüngsten 1887 durch Beschluss der Stadtverordneten-Versammlung ins Leben gerufen. Seinen Grundstock bildeten die von Wallraff und de Noel gestifteten Vermächtnisse. Dank reicher Zuwendungen kunstfreundlicher Bürger und unter Arthur Pabst's umsichtiger Leitung gewann die Anstalt rasch eine grosse Bedeutung. Seit Pabst's allzufrühem Hinscheiden wirkt O. v. Falke an dieser Stelle. Plan- und zielbewusst vorgehend, sah er in erster Reihe darin seine Aufgabe, die Erzeugnisse heimischen Kunstfleisses zu sammeln. Ein glückliches Ereignis, dem die Geschichte der Keramik neue Aufklärungen verdankt, war 1897 die Aufdeckung eines Töpfer-Ofens in der Maximilianstrasse und die Bergung seines Inhalts für das Museum. — Den Besuchern des neuen Hauses wird der praktisch angeordnete Führer — eine in Köln seltene Erscheinung — erwünscht und nützlich sein. Die fachkundige Einleitung über Technik und Geschichte der einzelnen Gewerbe, mustergültig in ihrer knappen Form, sichern dem anspruchlosen Büchlein einen Platz in der wissenschaftlichen Litteratur. *L.*

London. Der *Jahresbericht der englischen »National-Gallery«* für 1899 enthält folgende bemerkenswerte Daten: Unter den Ankäufen nehmen zwei Werke Rembrandt's, »Ein Burgemeister« und »Das Porträt einer alten Dame« die erste Stelle ein. Demnächst ist als der wichtigste Erwerb ein Bild von Francesco di Gorgio, »Madonna mit dem Kinde«, zu bezeichnen.

Von den durch Vermächtnis und Schenkung dem Institut zugefallenen Gemälden sind besonders erwähnenswert: »Christus mit den Schriftgelehrten disputierend«, von Francesco Herrera dem älteren; »Eine Blumenstudie«, von Henri Fantin-Latour; »Das Alldurchdringende«, ein Werk des Altmeisters Watts; »Cheyne Walk«, eine alte charakteristische, enge Strasse Londons, in der Carlyle wohnte, von dem berühmten Landschafter Richard Bonington, und endlich »Ländliche Scenerie in Sussex«, eine Arbeit Copley Fielding's.

Zur Orientierung für die deutschen Leser möge bemerkt werden, dass die Galerie in Trafalgar-Square und die moderne britische National-Galerie, letztere, nach ihrem Begründer, im Volksmunde genannt »Tate-Gallery«, zwar besonderen Direktoren unterstellt sind, dass aber die Oberaufsicht über beide Sammlungen Sir E. Poynter, gleichzeitig Präsident der Akademie, ausübt. Aus diesem Umstande wird ersichtlich, dass sich noch niemals in England eine solche Machtfülle in Bezug auf Kunstangelegenheiten

in einer einzigen Person vereinigt fand. Ausserdem ist, wie bekannt, Sir E. Poynter selbst ein sehr thätiger, ausübender Künstler. Er hat mit energischer Hand eine reinliche Scheidung zwischen beiden Staatsinstituten insofern hergestellt, als in Trafalgar-Square die alte Gemäldegalerie jetzt mit den Werken des grossen Dreigestirns »Reynolds-Gainsborough-Romney« abschliesst, während die modernen Bilder englischer Künstler an das neue Institut abgegeben wurden. Letzteres hatte Mr. Tate auf eigne Kosten erbaut und gleichzeitig den ersten Grundstock an Gemälden geschenkt. Im Jahresbericht wird daher mit Recht der Tod dieses Mäcens tief beklagt.

Das alte Museum wurde in den Wochentagen von 420272, und an 31 Sonntagen von 35229 Personen besucht. Ausserdem erhielten 41473 zahlende Besucher Zutritt. Die hierdurch erzielte Einnahme betrug ca. 21000 Mark, da Donnerstags und Freitags eine Gebühr von 50 Pf. pro Person erhoben wird, um den Studierenden, für welche diese beiden Tage hauptsächlich reserviert bleiben, in ihrer Beschäftigung möglichst ungehinderten Spielraum zu gönnen.

Die britische moderne Galerie besuchten in den Wochentagen 177420, und an 31 Sonntagen 36726 Personen. 24307 Besucher zahlten an den für die Studierenden reservierten Tagen ca. 12000 Mark. In der alten Galerie kopierten durchschnittlich per Tag ca. 60 Maler, und zwar wurden besonders dieselben 68 Lieblingsmeister 390 Mal wiederholt. Unter den Studierenden im neuen Institut befanden sich im Durchschnitt etwa 10 Künstler täglich, welche 155 Ölbilder, 68 Aquarell- und 7 Pastellgemälde kopierten. — Sir Frederic Burton, der frühere Direktor der »National-Gallery«, verstarb vor kurzem. Während seiner Amtsführung wurde der »Ansidei - Raphael« aus der »Marlborough- oder Blenheim-Sammlung« für 1400000 Mark angekauft. *v. S.*

Kiel. Eine neue *Ausstellung* von modernen kunstgewerblichen Erzeugnissen im *Thaulow-Museum* zeigt zur Evidenz, wie die steigenden Bedürfnisse nach »nützlicher Schönheit« oder schöner Nützlichkeit jetzt ungehindert bis in die Provinz vordringen. Das ist wohl ein erfreuliches und beachtenswertes Anzeichen einer thatsächlichen Verjüngung und Geschmacksentwicklung in Deutschland, worauf man hinweisen darf. In einer Reihe von vielfarbig glasierten Thonreliefs sucht *Anna Petersen* (Schleswig) die Stilempfindung der della Robbia für unsere modernen Anschauungen und dekorativen Zwecke auszunutzen und zu erweitern. Flach modellierte, geritzte und gebrannte Kacheln (ausgeführt von Töpfermeister *Richter*-Schleswig) zeigen Frauengestalten zwischen Blumen, Ranken und Schmetterlingen, bei denen die leuchtende Glasur wie Emailmalerei wirkt, obwohl die Zeichnung noch hier und da unbeholfen ist. Sehr tüchtig, sowohl farbig wie plastisch, wirkt ein überlebensgrosser Kopf als Lünette, »Der Traum«, mit geflügeltem, sehr ausdrucksvollem Haupt und Hals. Von unten gesehen, aus Supraport oder Aufsatz über einem Schrank oder Kamin, würde die Wirkung am vorteilhaftesten zur Geltung kommen. — Geschliffene Gebrauchsgläser für alle Flüssigkeiten, vom Liqueur bis zum Schaumwein, stellt Prof. *Peter Behrens* aus (Mitglied der Darmstädter Künstler-Kolonie). Diese Gläser sind in ihrer natürlichen Schlichtheit und Selbstverständlichkeit wirkliche Gebrauchsformen, was man von den von Künstlern häufig neuerdings entworfenen kunstgewerblichen »Neubildungen« nicht allemal behaupten kann. Die zweckdienlichen Formen sind genau abgewogen und berechnet, so dass die Gläser nicht — trotz oft schlanker Höhe — umkippen (die hochstengeligen Sektkelche) und sich dem Griff der Finger anpassen, indem die Stiele in der Mitte zu einer Handhabe etwas anschwellen. Auch farbige Glasfenster hat Behrens ausgestellt, grosse stilisierte Kelch- und Blattformen. Auf diesem Gebiet wird er indessen von Prof. Eckmann übertroffen, mit zwei aus »Tiffanygläsern zusammengesetzten Glasfenstern von aussergewöhnlicher Farbenleuchtkraft und zeichnerischem Feingefühl, das eine mit tiefdunkelblauen Clematisblüten, das andere mit roten Hagebutten, welche, indem sie das durchflutende Licht über die Möbel und Vasen verbreiten, einen besonders feinen Tonschimmer erzeugen, der den Gegenständen einen erhöhten Reiz verleiht. — Man sieht, das Kunstgewerbe dringt mehr und mehr vor; möge es auch in seinen besten Formen und gesundesten Erscheinungen ins Publikum eindringen. — Eine Anzahl architektonischer Studien und ausgeführter Bauwerke von *Fritz Schumacher* (Leipzig) sind ebenfalls ausgestellt, die vielfache Anregungen zu modernen Stilaufgaben geben. Sie sind auf monumental-malerische Wirkung berechnet und erreichen in einigen Fällen (wie bei dem Kaufhaus im Sinne Messel's und dem Justizgebäude, sowie Grabmälern) eine bedeutende Kraft der Ausdrucksfähigkeit. *W. Schölermann.*

Budapest. Am 12. Mai wurde hier in Gegenwart des Unterrichtsministers Wlassics die *Frühjahrsausstellung im Nemzeti Szalon* eröffnet. ***

Mailand. Die hiesige Societa di belli Arti veranstaltet im Mai und Juni hier eine *Ausstellung der lombardischen Malerei des 19. Jahrhunderts,* die einen Überblick über das Kunstschaffen des abgelaufenen Jahrhunderts geben soll. Von den Künstlernamen der etwa 400 Werke seien Biondi, Kuffmann, Koller, Appiani, Hayes, die beiden Induno, Cremona, Mosè, Bianchi, Carcano, Faruffini und Segantini genannt; von letzterem werden »Die beiden Mütter« ausgestellt sein. *v. G.*

VOM KUNSTMARKT

London. Eine der interessantesten Auktionen wurde kürzlich bei Christie durch den Verkauf derjenigen Kunstgegenstände hervorgerufen, welche unmittelbar vorher in der »Guildhall« unter dem Protektorat der Königin Viktoria zum Besten verwundeter Soldaten u. s. w. ausgestellt worden waren. Der Erlös der Ausstellungseinnahme, sowie das Ergebnis der nachfolgenden bezüglichen Auktion führten dem errichteten Fond die Summe von ca. 200000 Mark zu. Die bedeutendsten Künstler Englands hatten zu dem genannten Zweck bereitwillig Arbeiten geliefert, aber auch hochgestellte Dilettanten trugen in gleicher Weise zu dem Erfolge des Unternehmens bei. So vor allem die Königin, welche durch zwei Originalradierungen vertreten war. Diesem besonderen Kunstzweige hat sich übrigens die Königin von Jugend auf mit ausserordentlicher Vorliebe bis noch etwa vor 10 Jahren in thatsächlicher Ausübung gewidmet, und sowohl theoretisch wie praktisch frühzeitig durch Fachautoritäten sich regelrecht unterweisen lassen. Die vorliegenden mit Autograph versehenen Blätter stellen die Prinzess Hohenlohe-Langenburg, die Mutter unserer Kaiserin, und den Prinzen Alfred, jetzigen Herzog von Koburg dar. Das erstere, $5 \times 3^1/_2$ englischen Zoll[1]) gross, datiert 1840, erwarb Sir John Holder für 3780 Mark, das letztere, aus dem Jahre 1848 stammend, $8 \times 4^1/_2$ engl. Zoll, kaufte die Kunsthandlung Vokins für 2000 Mark an. Eine Originalradierung, ausgeführt von dem Prinzen Albert, dem Gemahl der Königin, betitelt »Porträtstudie eines Mannes«, bezeichnet und dem Datum 1848, kam auf 730 Mark. Zwei von der Kaiserin Friedrich angefertigte kleine Ölbilder, »Matrose eines Kriegsschiffes« und »Ein Inder«, brachten 1470 und 630 Mark. »Bozen«, eine Aquarell-

1) Ein englischer Zoll, »Inch« = 2,54 cm.

skizze, gemalt von der Prinzessin Louise, Tochter der Königin, wurde mit 844 Mark bezahlt. —

Von den Werken der professionellen Künstler erreichten die besten Preise: »Die weisse Fahne«, von Alma-Tadema, 8820 M. (Tooth). »Schicksal«, von J. W. Waterhouse, 7770 M. (Agnew). »Weisse Rosen«, von Sir E. Poynter, 6300 M. (Agnew). »Wird er kommen«, von Briton Rivière, 6300 M. (Tooth). »Porträtstudie«, von G. F. Watts, 2000 M. »Bravo«, von Lady Butler, 2205 M. (Davis). »Ein baierscher Bauer«, von Professor Herkomer, 630 M. (Durant). »Pferdeköpfe«, Bleistiftzeichnung von Miss L. E. Kemp-Welch, der begabtesten Schülerin Herkomer's, 640 M.

In einigen Kupferstich-Auktionen, namentlich der des Herzogs von Buccleuch, wurden für einzelne Blätter sehr hohe Preise gezahlt. So u. a. nach Originalen von Reynolds: »Miss F. Kemble«, von J. Jones gestochen, 1820 M. »Lady Bampfylde«, von T. Watson, 1100 M. »Miss Moncton«, ganze Figur, erster Plattenzustand, gestochen von J. Jacobé, 3150 M. »Miss Frances Woodley«, später Mrs. Banks, nach G. Romney, von J. Walker, erster Plattenzustand, 8190 M. Bei dem Verkauf einer sehr anziehenden Kupferstichsammlung, sämtlich Werke von der Hand Sir Edwin Landseer's, seiner Zeit der gesuchteste Tiermaler Englands, erreichten die besten Preise: »Der verendete Hirsch«, von Landseer selbst nach seinem Originalwerk gestochen, Probeblatt, 1050 M. »Der Monarch des Thals«, mit der Namensunterschrift, 1260 M. »Wildschweine«, von Landseer, 1050 M. —

Ferner erregte aussergewöhnliches Interesse eine Kupferstich-Auktion bei Christie, in welcher Turner's »Liber Studiorum« für 3240 M. verkauft wurde. Frank Short's neue Mezzotintblätter, die das »Liber Studiorum« ergänzen, brachten 600 M. Ruskin, der Turner zuerst erkannt hatte, nennt dies Buch »das bedeutendste Werk eines grossen Meisters«. Ruskin's Scharfblick hat sich bewährt, denn heute wird Turner, dessen erstklassige Werke mit 150000 Mark bezahlt werden, als der erste moderne Landschafter Englands angesehen. Da die Nachfrage nach dem »Liber Studiorum« eine sehr rege bleibt, hat sich die Firma Sotheran entschlossen, eine neue, aber nur 150 Exemplare starke Auflage desselben herstellen zu lassen. Dr. Brooke verfasste den begleitenden Text hierzu. Der Meister hatte das »Liber Studiorum« in der ausgesprochenen Absicht angefertigt, ein Gegenstück zu Claude Lorrain's »Liber Veritatis« zu schaffen. Im Jahre 1807 wurde der erste Band, und 1819 der letzte Band von Turner's Buch veröffentlicht. Ursprünglich sollten 100 Radierungen angefertigt werden, indessen erschienen in 6 Abteilungen eingeteilt nur 70 Blätter. Turner entwarf für letztere gute Sepiazeichnungen und leitete die ersten Handhabungen zur Herstellung der Platten selbst ein, dagegen überliess er die Vollendung vieler Radierungen andern Fachmännern. Einen grossen Teil der genannten Sepiazeichnungen und verschiedenen Blätter in fortschreitenden Plattenzuständen hat kürzlich Mr. Henry Vaughan den öffentlichen Kunstinstituten Londons überwiesen. Das »Liber Veritatis« Lorrain's enthält bekanntlich von des Meisters eigner Hand die Skizzen zu seinen Werken, oder leichte Sepiakopien nach denselben. Dieser kostbare Schatz befindet sich im Besitz des Herzogs von Devonshire, während von den Zeichnungen Claude's die meisten im British-Museum aufbewahrt werden. — *v. S.*

VERMISCHTES

Halle a. S. In unserer Stadt hat im November vorigen Jahres Herr Architekt Willy Assmann einen Kunstsalon eröffnet, welcher sich den in Berlin seit einigen Jahren bestehenden Salons ebenbürtig an die Seite stellen kann. In demselben kommen Wohnungseinrichtungen, Zimmerausstattungen, Möbel, Teppiche, Stickereien, keramische und Metall-Gefässe, Gläser, kurz alle Gegenstände des modernen Kunsthandwerkes in grosser Auswahl, sowie auch insbesondere Ölgemälde, Skizzen und Studien bedeutender Maler, endlich auch Gegenstände der Plastik zur Ausstellung. Herr Assmann bringt vermöge seiner vielfachen Verbindungen mit der Kunstwelt nicht nur die besten Neuheiten auf dem Gebiete der Kunst, sondern auch grössere Kollektiv-Ausstellungen hervorragender Künstler zur Anschauung. Das Arrangement der ausgestellten Gegenstände ist übersichtlich und geschmackvoll. Das Unternehmen bedeutet für Halle einen grossen Fortschritt auf dem bisher hier wenig angebauten Gebiete der Kunstpflege und man darf hoffen, dass das hiesige Publikum sich dankbar erweisen und dem Unternehmen seine Gunst mehr und mehr zuwenden werde. *v. M.*

Berlin. Die Professoren Joseph Strzygowski und Alfred G. Meyer und die Doktoren Haseloff und Wulff erlassen einen Aufruf zu Beiträgen für ein schlichtes Denkmal mit inschriftlicher Widmung, mit welchem das *Grab Eduard Dobbert's* zu Gersau am Vierwaldstätter See geschmückt werden soll. Die Beiträge werden bis zum 1. Juli d. J. von dem Verleger der »Zeitschrift für bildende Kunst«, E. A. Seemann, Berlin SW. 46, Dessauerstr. 13, entgegengenommen.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

H. Thode, Die deutsche bildende Kunst. (Aus dem Werke: Deutsches Volkstum.) Meyer, Leipzig.

Julius Lange, Die Darstellung des Menschen in der älteren griech. Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt v. Mathilde Mann. Strassburg, Heitz. 20.—

S. Fraschetti, Il Bernini. Milano, Hoepli. L. 45.—

Hubert Joly, Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten I. Leipzig, Köhler. 2.—

Gustav v. Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Stuttgart, Bergsträsser. 16.—

Franz Studniczka, Die Siegesgöttin. Antrittsrede. Leipzig, Teubner.

Schuchhardt, Max Klinger's Kreuzigung in Hannover, Vortrag. Hannover, Schmorl & v. Seefeld Nachf. 0.50

Karl Kimmich, Stil und Stilvergleichung. Kurzgefasste Stillehre für Laien, Kunst- und Gewerbebeflissene. Ravensburg, Maier. 1.50

F. H. Meissner, Das Künstlerbuch II, III, IV. (Klinger, Stuck, Thoma.) Berlin, Schuster & Löffler. à 3.—

Ernst te Peerdt, Das Problem der Darstellung des Momentes der Zeit in den Werken der malenden und zeichnenden Kunst. Strassburg, Heitz. 1.—

Hans Hoff, Die Passionsdarstellungen Albrecht Dürer's. Heidelberg, Emmerling u. Sohn.

K. Berling, Kunstgewerbl. Stilproben. Ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunststile. Leipzig, Hiersemann. 2.—

E. Voss, Bilderpflege. Ein Handbuch für Bilderbesitzer. Halle, Schwetschke u. Sohn. 4.—

Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses IV, 1. 3.—

Bruno Bucher, Katechismus der Kunstgeschichte. 5. Aufl. Weber, Leipzig. 4.—

Berthold Händcke, Max Klinger als Künstler. Heitz, Strassburg. 1.—

(Fortsetzung folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 27. 1. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ÜBER DIE GRENZE DER RENAISSANCE GEGEN DIE GOTIK

VON A. SCHMARSOW

Unter obigem Titel hat G. Dehio (No. 18 u. 20) die »Ablehnung« einer neuen Lehre versucht, die er als »Schmarsow'sche Renaissancetheorie« bezeichnet. Wer immer meine wiederholt ausgesprochenen Ansichten erwogen hat, wird sofort erkennen, dass es sich bei Dehio nur um einen erstaunlichen Irrtum handeln kann. Unentbehrliche Glieder des Ganzen, das ich angeboten habe, sind weggelassen; fremde Zuthaten, mit denen ich gar nichts zu schaffen habe, eingemischt. Ein derartig verzogenes Bild darf nicht unter meinem Namen vorgeführt werden.

Wenn der Strassburger Kollege meinen Vortrag in der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften (23. April 1899) mit zwei Doktordissertationen, einer Leipziger und einer Heidelberger, zusammen behandelt, so kann dies Verfahren sicher nicht zum Vorteil sachlicher Klärung gedeihen. Die Zusammenwürfelung mit der Heidelberger Erstlingsarbeit, die mir fremd ist, hat gradezu die stärksten Fehlgriffe Dehio's verschuldet. Der Gegensatz schon gegen die »prinzipiell andre Geschichtsauffassung M. G. Zimmermann's (in der Citatnote) kann sich nur auf Heidelberger Ansichten beziehen. Falsch ist also sogleich der erste Vorwurf, dass ich eine Erweiterung der Renaissanceperiode nach rückwärts ins Mittelalter vorgeschlagen habe. In zahlreichen, auf die mittelalterliche Kunst Italiens bezüglichen Arbeiten habe ich Giotto, Giovanni und Andrea Pisano bereits als *Gotiker* angesprochen, entschiedener als meine Fachgenossen sonst (Vergl. S. Martin v. Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter, 1890; die Aufsätze, die als I, II und III in der Festschrift für das Florentiner Institut 1897 wieder abgedruckt worden, und die Skizze der gleichzeitigen Malerei, daselbst IX; neuerdings Ghiberti's Kompositionsgesetze an der ersten Thür (4. Februar 1899) und Masaccio V, S. 91 ff.). Das sind öffentliche Zeugnisse genug.

Widersetze ich mich aber für Italien einer Verschiebung der Grenze zwischen Renaissance und Gotik, die uns zur Verkennung des mittelalterlichen Geistes im Trecento führen würde, so kann ich sie selbstverständlich auch diesseits der Alpen nicht befürworten, zumal da es mir grade auf einheitliche Periodisierung ankommt. Es ist weder mir eingefallen, den Eintritt meiner nordischen Renaissance bis auf die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückzuschieben, etwa wegen der Grundsteinlegung der Kirche von Gmünd 1351, noch kann Haenel, trotz seines von Dehio getadelten Ausdrucks, dieser Versuch unterstellt werden, da stets von dem fertigen Raum als solchem, d. h. von dem 1410 frühestens dastehenden Ganzen, dessen Wölbung noch später entstand, die Rede war. Zurückverfolgen der ersten Regungen des Neuen behufs genetischer Erklärung ist selbstverständlich, auch über die Grenze hinaus, wo das Neue entscheidendes Übergewicht gewinnt. Nur die Nachbarschaft der Heidelberger Auffassung erklärt dies Missverständnis bei Dehio.

Falsch ist ebenso der zweite Vorwurf, der sich auf den Begriff der italienischen Renaissance selber bezieht und zu den »materiellen Irrtümern der neuen Lehre« gerechnet wird. Wer von uns vertritt »die heute beliebte Meinung von der *Unerheblichkeit der Antike* für die genetische Erklärung der Renaissance?« Ich und Haenel? — nirgends! — Dehio citiert nur noch schärfer Moriz-Eichborn a. a. O. S. 337.« Die Ergänzung zu diesem Komparativ beim Heidelberger fehlt. Wo ist das Zeugnis für die Anklage, derentwegen Dehio gegen mich zu Felde zieht?

Dieser Punkt ist zu wichtig und für die gesamte Geschichtsauffassung zu entscheidend, um eine falsche Aussage hingehen zu lassen. Er berührt ausserdem meine früheren Bedenken, die direkt an Dehio's Adresse gerichtet waren (vgl. m. Beitr. z. Ästh. d. bild. Künste I, 23), so nah, dass Genauigkeit wohl am Platze gewesen wäre.

Die Kürze verbietet mir an dieser Stelle, von dem Recht voller Aufklärung über meinen Standpunkt den Gebrauch zu machen, den ich wünschte. Ich sollte

aber nicht zum dritten Mal wiederholen müssen, was ich in meinem Vortrag ebenso, wie in der grundlegenden Einleitung zu »Barock und Rokoko« (1897) schon erörtert. Hier muss ein Satz genügen: »Die Renaissance ist für den Historiker nur *Eine* ganz bestimmte Periode, die das Mittelalter ablöst und (es wird sich später zeigen, wie weit) bis an die Neuzeit reicht. Sie setzt in erster Linie das Mittelalter voraus, aus dem sie herauswächst, so sehr sie sich dazu im Gegensatz fühlen mag. Wir brauchen zu ihrer Erklärung diesen Faktor ebenso notwendig, wie das wieder entdeckte Altertum, zu dem man zurückkehren möchte. Ja, wir brauchen dies Erbe der leiblichen Väter vielleicht notwendiger, als das Ideal, dem die neue Generation nachstrebt, die Antike, die man wieder erobern möchte.

Sowie die historische Stelle der Renaissance richtig zwischen Mittelalter und Neuzeit genommen ist, wird auch die Anerkennung beider Faktoren, der mittelalterlichen Tradition und der neuen lebenden Generation selbst, erfordert. Es ergiebt sich folgerichtig die Reihe der Phasen Früh-Hoch-Spätrenaissance, die wir zu unterscheiden pflegen, ja der notwendige Zusammenhang mit den weiteren Barock, Rokoko, Zopf, deren letzte ich als Ausgang der grossen Gesamtbewegung fasse und demgemäss als »archäologische Renaissance« charakterisiert habe, ohne diesen Namen an die Stelle setzen zu wollen.

Diese Auseinanderlegung des historischen Prozesses verlangt aber eine genaue Definition des Neuen, das sich vollzieht und im Kampf oder im Bündnis mit den vorhandenen Mächten durchsetzt oder wieder erlahmt. »Dies Neue kann kulturgeschichtlich nur als die Wiedergeburt des ganzen Menschen in alle seine natürlichen Rechte gefasst werden, und der Höhepunkt als harmonische Entwicklung aller Anlagen, zu glücklichstem Zusammenwirken seiner physischen und psychischen Kräfte, wie es in der kurzen Blüte der Hochrenaissance erreicht wird.« Das ist meine Auffassung dieser grossen Kultur- und Kunstperiode. Die unwiderstehliche Sehnsucht des Menschen nach Selbstbefreiung aus dem Bann asketischer Lehre, zurück in die Rechte der angestammten Natur, die jene vorenthalten oder verkümmert hatte, also das Erwachen zum echt menschlichen Wesen ist überall der Anfang diesseits wie jenseits der Alpen.

Besteht somit über Zweck und Ziel der Bewegung kein Zweifel, so kann in Italien nur über die Rolle, die dabei das Vorbild der Antike gespielt habe, noch gestritten werden. Das heisst, sie erscheint von vornherein nur als ein Mittel zum Zweck, ein Weg zur Erreichung des Zieles, also in sekundärer Bedeutung, nicht als Hauptsache. Die Wiederaufnahme antiker Kultur, Lebensweisheit und Kunst bot sich gleichsam natürlich als eine, in der eigenen Vergangenheit der Italiener gegebene Möglichkeit an. Aber die Nachahmung der Antike allein wäre ein unzureichendes Prinzip zur Erklärung der italienischen Renaissance. Sie wäre darnach ja nichts als der Prozess ewigen Wiederkäuens, den man etwa in einer Protorenaissance oder romanischen Renaissance, womöglich noch früher schon eingeleitet denkt. Es fehlte das Eigne, der lebendige Faktor, den wir im historischen Fortschritt nicht entbehren können. Neben diesem dem »halbantiken« Italiener nahe liegenden Weg gab es jedoch einen andern, der thatsächlich ebenso eingeschlagen ward: die unmittelbare Rückkehr zur Natur selbst, die wir in der Kunst »Realismus«, oder wenn er sich auf Wiedergabe eines bestimmten Einzelwesens zuspitzt, auch »Individualismus« nennen. Man denke nur an Donatello und Masaccio, oder vollends an Verrocchio und Pollajuolo. Die Thatsache wird auch seit Burckhardt nicht mehr bestritten. Aber es ist ein Irrtum, den ich bekämpfe und bei Dehio nur wiederholt finde, dass Realismus und Individualismus ein unvereinbarer Widerspruch zur Antike seien. Sie gehen im Gegenteil auf langen Bahnen künstlerischen Strebens einmütig mit ihr Hand in Hand.[1]) Ist aber dies der Fall, so ist die Definition der Renaissance als Nachahmung der Antike, die Dehio immer vertreten hat, erst recht eine Unzulänglichkeit, und es muss ein höheres Prinzip gesucht werden, unter dem sich die beiden Wege vereinigen.

So darf der Historiker wohl fragen: was bot die Antike dem Italiener im Unterschied von der ererbten mittelalterlichen Kunst, der Gotik? Was lernte der Südländer aus dem Vermächtnis antiker Weltanschauung, aus dem Anblick antiker Kunstwerke, auch wo Nachbildung des einzelnen Beispiels nicht vorliegt? Der grosse Unterschied zwischen antiker und mittelalterlicher Kunst besteht meines Erachtens wesentlich darin, dass die Antike unmittelbar und vollauf für die *sinnliche Anschauung* arbeitet und demgemäss die Werte des Daseins um ihrer selbst willen vor Augen stellt, während das Absehen der mittelalterlichen Kunst stets auf Vermittlung *geistigen* Inhalts, also auf die Befriedigung des innern Menschen gerichtet ist und sich demgemäss an die *Vorstellung* wendet. Damit erst erhalten wir auch den Schlüssel zum Ganzen, das ich anzubieten wage, und den letzten Unterschied zwischen den voraufliegenden Perioden, Altertum und Mittelalter, mit denen sich die Folgezeit auseinandergesetzt hat.

Damit erst erschliessen wir auch den vollen Wert, den das wiederentdeckte Altertum für den Italiener des Quattrocento gewinnen mochte. Für die sinnliche Anschauung darzustellen, das körperliche Dasein als unveräusserlichen Wert in sein natürliches Recht wieder einzusetzen, lernt der Künstler von der Antike. Aber er muss zuvor seine Augen öffnen für diese Offenbarung und das ist nur möglich durch den dunklen Drang, der sich in der neuen Generation allmächtig regt. Erst dann lehrt dies Vorbild ihn, die Welt mit den grossen unbefangenen Augen des antiken Menschen sehen, und wiedergeben, entweder am Gängelbande der Nachahmung oder in der Freiheit eigner Naturbeobachtung bis zur Wirklichkeitstreue. Heisst das von »*Unerheblichkeit* der Antike« reden?

Freilich gilt sie für diese Erkenntnis nur als ein Mittel zum Zweck, als ein Weg zum Ziel, aber in

1) Vgl. m. Donatello 1886, S. 3,2 u. passim.

Italien als naheliegendes Vehikel für das erwachende Streben, als willkommener Jungbrunnen zur Wiedergeburt des ganzen Menschen. Die Völker diesseits der Alpen sind nicht so glücklich daran. Die Lehrmeisterin Antike fehlt. Aber sollen wir deshalb leugnen, dass auch hier das Naturgefühl erwacht, und den einzigen offenstehenden, wenn auch dornenvollen Weg entschlossen genug einschlägt, eben die unmittelbare Rückkehr zur Natur, soweit sie möglich ist. So wahr alle Kunst auf dem Können sich gründet, muss auch hier die Tradition ihre Macht behaupten. Nur Erlerntes kann weiter helfen, also die Technik und Formensprache des gotischen Mittelalters zunächst, wie in Italien auch (Ghiberti), und darüber hinaus die Umgestaltung im Sinne der Wahrheit und Wirklichkeit, oder Realismus und Individualismus wie die Gelehrten sagen. Wir brauchen gar kein anderes Prinzip als das Eine, aus dem sie beide hervorwachsen; denn es ist der künstlerische Ausdruck für denselben Prozess, den wir im Süden beobachten, für die Rückkehr zum echt Menschlichen, für die Selbstbefreiung im Angesicht der Natur und die Wiedergeburt des neuen Geschlechts in die ewigen angestammten Rechte der irdischen Kreatur. Freilich kein Zurückgreifen über die gotische Kunstlehre ins Romanische und weiter ins Römische; aber auch hier unverkennbar der neue Sinn. Und wie alle Formensprache im Einzelnen nur eine variable Erscheinungsweise, ein Mittel zur Versinnlichung ist, — d. h. für unsere Begriffsbestimmung nur ein Sekundäres bedeutet, — so wundern wir uns nicht, wenn im sechzehnten Jahrhundert auch die Formensprache der Italiener versucht, mehr oder minder adoptiert, d. h. auch recht energisch adaptiert wird. Diese Schale giebt uns das Verständnis nie, sondern nur der Kern; auch diese »Verwälschung« sollte uns nicht täuschen. Die Hauptsache bleibt hüben und drüben dieselbe: das unausgesetzte Bemühen zu Gunsten der sinnlichen Anschauung und der Darstellung wirklicher Werte des Daseins, in den Dingen um uns her, wie in des Menschen Gestalt selber. Damit erklärt sich nicht allein die wachsende Bilderfreude im Norden, sondern auch das Übergewicht der bildenden Künste vor den übrigen überhaupt. Das echt künstlerische Verlangen, die höchsten Werte der Geisteswelt nicht minder in die sinnlich geniessbarste Form zu kleiden, auch ethischen Gehalt voll und ganz zur Anschauung zu bringen, damit er so schon die Augen ergötze, er erklärt auch die Hinwendung zu dem plastischen Ideal der Italiener und der Antike in den Tagen eines Dürer, — eine Wahl, die wieder mit der fortschreitenden Schulung im Sinne des Humanismus und der Ausbildung des Geschmacks für anschauliche Schönheit zusammenhängt. Ich bitte, diese Winke, die bei solcher Kürze natürlich die volle Mitwirkung des Lesers beanspruchen, mit dem Stückwerk zu vergleichen, was Dehio giebt, und selber zu urteilen, wo mehr Zusammenhang und Einheitlichkeit der Gedankenarbeit zu finden sei.

Weshalb soll es nun nicht gestattet sein, auf die Erscheinungen im Norden die nämliche Bezeichnung zu übertragen, die wir im Süden gebrauchen, und von einer nordischen Renaissance zu reden? Der letzte Einwurf Dehio's lautet: »Dass etwas ganz Neues, ganz Eigenes, wie die van Eyck'sche Kunst auch Renaissance heissen soll, wird der gesunde Menschenverstand niemals acceptieren.« Ich glaube, die Auffassung als Wiedergeburt des natürlichen Menschen beseitigt jeden Anstoss, den gesundes Denken an dem Fremdwort nehmen könnte. Und der Verstand des Historikers wird sich sagen, dass diese deutsche Übersetzung besser dem Sachverhalt entspricht, um den es sich auch bei der van Eyck'schen Kunst handeln kann, als die Behauptung Dehio's, sie sei »etwas ganz Neues, ganz Eigenes.« Diese Ausdrücke sind doch auch wohl nur relativ gemeint, auch die van Eycks nicht ohne die Erbschaft des Mittelalters erklärbar und ihr Eigenstes wohl am ehesten als Rückkehr und Selbstbefreiung eines angestammten Volkscharakters zu begreifen, der höchstens unter neuen Bedingungen bisher verschlossene Seiten seines Wesens entfalten lernt.

Nur Eine, nach rückwärts wie nach vorwärts klar begrenzte, *Periode* will ich mit dem Namen Renaissance belegt wissen. Alle übrige Verwendung des französischen Wortes ist bei uns nur Geistreichelei und führt zu Widersinn, wie die »zweite Renaissance« für das Zeitalter Goethe's, der Dehio das Wort redet, nachdem er schon eine andere zweite, aber frühere, die »romanische Renaissance« gefunden, von der er weiterzählen müsste bis zur letzten. Auch dies war schon in meinem Barock und Rokoko S. 39 scharf genug ausgesprochen.

Durchgehends macht sich bei Dehio's Bedenken ein Fehler bemerkbar, den ich nicht unberührt lassen darf: er sondert nicht hinreichend die »Periode der Kunstgeschichte«, als historische Einheit, auf deren Charakteristik es mir ankommt, von dem »Stil«, insonderheit dem Stil in den tektonischen Künsten, dessen Formensprache seinen Blick befängt.[1]) Die Verständigung über die »Periode« der Kunst und Kultur mit den durchgehenden Eigenschaften des Geisteslebens ist eigentlich allein eine Angelegenheit der Geschichtsauffassung im Grossen. Deshalb habe ich die Namengebung für den Stil zunächst als irrelevant bezeichnet und bin weit entfernt, sie zur Hauptsache zu machen, wie Dehio, bei dem die Lösung des Problems selbst darüber zu kurz kommt. Von einer Ablehnung der »Schmarsow'schen Renaissancetheorie« kann vollends bei seinem Verfahren in Bausch und Bogen nicht die Rede sein.

1) Auf die Einwände Dehio's (II) gegen meine Auffassung der Baudenkmäler der sog. Spätgotik komme ich bei andrer Gelegenheit zurück.

BÜCHERSCHAU

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. Fünfter Jahrgang 1899. *Der Magdalenenaltar des Lukas Moser von Weil vom Jahr 1431 in der Kirche zu Tiefenbronn.*

Hatte sich die Gesellschaft, deren Veröffentlichungen

(zu 20 M. für den Jahrgang) man durch die Buchhandlung von A. Twietmeyer in Leipzig beziehen kann, bereits im vorigen Jahrgang durch die Herausgabe der bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Gemälde und Schnitzwerke des Ulmers Hans Mültscher ein besonderes Verdienst erworben, so wird sie mit der diesjährigen Veröffentlichung über Lukas Moser's Tiefenbronner Altar von 1431 noch in weit stärkerem Masse Dank ernten, da es sich hierbei um ein Werk handelt, das jeden Deutschen mit Stolz über die Leistungsfähigkeit seiner Vorfahren erfüllen muss. Der Tiefenbronner Altar war bereits seit langem in die Kunstlitteratur eingeführt, aber wegen der abgelegenen Lage des Orts hatten nur wenig Forscher sich eine Kenntnis von dem eigenartigen Werke verschaffen können. Jetzt wird sicherlich eine grössere Anzahl durch die vorliegende Publikation veranlasst werden, die schöne zweistündige Fahrt südlich von Pforzheim durch bewaldetes Thal empor zu dem verlassenen Örtchen auf der kahlen Hochebene zu unternehmen, dessen bescheidene Kirche neben Moser's Altar noch den grossen Schühlein'schen, sowie andere sehenswerte Kunstwerke beherbergt. So vollständig man auch das Werk durch die Reproduktionen, die seine einzelnen Teile je nach ihrer Bedeutung in immer weiter vergrösserten Aufnahmen vorführen, kennen lernen kann, wird es sich doch immer empfehlen, es auch nach seiner farbigen Wirkung hin in sich aufzunehmen. Denn es bildet einen neuen Beweis dafür, dass die deutsche Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gerade nach der Seite der Farbigkeit hin in aussergewöhnlichem Masse entwickelt war, ebenso wie wir dies an der Kunst der Van Eycks wahrnehmen, und wahrscheinlich aus dem gleichen Grunde, nämlich infolge der Anknüpfung an die Miniaturmalerei, welche bald nach 1400 ihren höchsten Stand erreicht hatte. Aus den Gemälden Stephan Lochner's war uns diese Thatsache bereits längst bekannt; nun aber sind, ausser Lukas Moser, auch noch Konrad Witz, Meister Francke und der Schöpfer des Altars in der Nürnberger Frauenkirche hinzugekommen. Moser's tiefe harmonische Färbung stimmt vorzüglich zu dem Goldgrunde und wird durch die Verwendung von Silber als Unterlage für das Wasser und Gebäudeteile nur noch gehoben. Seine rosigen Fleischtöne sind weich in braun durchmodelliert; die äusserst sorgsame Ausführung der Wellen, des Laubes, der Quadern erweckt die höchste Bewunderung. Merkt man auch noch in jedem einzelnen Teil, wie der Künstler mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, so gelingt es ihm doch, gerade das auszudrücken, was ihm als das für das Bild wesentliche vorschwebt. So empfinden wir sein mit Andacht durchgeführtes Werk als eine Schöpfung von durchaus persönlichem Charakter. Die Legende, um deren Darstellung es sich handelt, ist in den letzten Jahren durch Bertuch's vortreffliche Übersetzung von Mistral's Mireio weiteren Kreisen wieder bekannt geworden. Es handelt sich um die Landung der drei Marien, sowie der ersten Apostel Galliens, Maximin, Cedonius und Lazarus, an der Mündung der Rhone, wohin sie auf steuerlosem Schiffe von Judäa aus getrieben worden waren. Die überaus freie und natürliche Behandlung des Skulpturenschmuckes an dem Portal der Kirche lässt darauf schliessen, dass der Künstler selbst wohl nach Südfrankreich gelangt sei, und auf dem Wege in Dijon die um 1400 entstandenen Bildhauerwerke von Claus Sluter kennen gelernt habe.

W. v. Seidlitz.

Verein für Originalradierungen in Karlsruhe. *Heft VI, 1899.*

Radierungen, *herausgeg. vom Radierverein zu Weimar 1899.*

Wenige Blätter nur sind es, welche uns in der erstgenannten Mappe zu fesseln vermögen. Zu diesen gehört die Landschaft von *Hoch,* in welcher drei dichtbelaubte Bäume oder Baumgruppen gegen das von dem Abendhimmel mit zerrissenen Wolken kommende Licht gestellt sind, so dass sie als dunkle Flecken nur in der Silhouette wirken. Durch die Wiese des flachen Untergrundes schlängelt sich ein Bach, der im Wiederschein des Himmels glänzt. Auf der kleinern Seite neben dem Bach durchschneiden zwei Birkenstämme nach oben fast die ganze Bildfläche. Das Blatt wirkt weich und tonig mit kräftig-schwermütiger Stimmung. — Eine gewissenhafte Arbeit ist die von *Gattiker,* welche den Rand eines jäh abstürzenden Hochplateaus mit einer Schafherde in der Ferne darstellt. Das Mächtige des Felsens, der Luftzug über der Hochebene, und wie diese sich gegen den mit geballten Wolken bedeckten Himmel absetzt, ist gut zur Anschauung gebracht. Bei aller sauberen Ausführung hat das Blatt doch Grössenwirkung. — Die Schnitter vom *Grafen Kalkreuth* zeigen den bei diesem Künstler gewohnten einfachen Vortrag, der eine ruhig grosse Wirkung erzielt. Der Himmel ist aber gar zu summarisch behandelt, so dass man nicht erkennen kann, welche Luftstimmung gemeint ist. — Unter den übrigen Blättern ist nur noch ein nicht übler Mädchenkopf von *Conz* rühmend hervorzuheben, bei den andern haben sich die Künstler die Sache meistens gar zu leicht gemacht, das gewollte Einfache ist in Wirklichkeit dürftig, nur *Daur* erreicht im Licht eine sonnige Wirkung, wenigstens für den Fernblick; aber ist das der Zweck einer Radierung, eines Blattes, das man in die Hand nimmt und in kurzer Entfernung vor das Auge hält? *Hofer* hat mit seiner Karikatur, welche eine »Geschlossene Gesellschaft« vorstellen soll, den Beschauer geradezu zum besten. — Höher ist der Durchschnitt bei der *Weimarmappe.* Am besten schneidet ein Verstorbener ab, der junge *Lorenz Wiest.* Seine Waldklause ist ein Winkel voll warmer, märchenduftiger und würziger Waldespoesie. Nicht weniger gelungen ist ein schneebedeckter Bergeshang mit einer einsamen verschneiten Hütte, der Wind fegt einher und beugt die dünnen Bäume über das Haus, ein einsamer Wanderer verfolgt mühsam den Pfad zu dem weltverlassenen Hause. Das Maiheft der Zeitschrift hat eine nachgelassene Arbeit dieses Künstlers gebracht. — Mit Gewinn hat sich *Richard Starcke* die Bilder und Radierungen von Adrian van Ostade angesehen. Er hat in seinem Trinker, der vergebens nach einer Neige in seinem Bierkrug späht, und dem ein Raucher über die Schulter zuschaut, im Inhalt wie in der Darstellung die Art jenes Meisters gut getroffen, ohne ihn nachzuahmen. In seinem Schnadahüpfln singenden Tiroler erhebt er sich jedoch zu wenig über das Niveau einer Illustration für die »Fliegenden Blätter«. — *Max Asperger* bringt einen Frühlingsmorgen in jungem Gehölz gut zur Anschauung; *Franz Burcke* ist freundlich liebenswürdig in seinem Alten Fahrwasser bei Warnemünde und in seinem mecklenburgischen Dorf, nur in beiden nicht recht ruhig genug; *Otto Fröhlich* hat in seinem »Nachtwächter« den Mondschein auf einen Winkel von zerfallenen Häusern und einer Figur im Vordergrunde gut getroffen, er druckt wie Wiest in seiner Schneelandschaft auf einen bläulichen Farbenton. Der Mädchenkopf von demselben Künstler ist aber zu süss. Professor *Th. Hagen* strebt in seinem »Limburg an der Lahn«, dunkel gegen den Abendhimmel gesehen, die Wirkung einer grobstrichigen Skizze an; ganz nette Kleinigkeiten sind die Landschaften von *Al. Olbricht.*

Z.

NEKROLOGE

Paris. Am 17. Mai ist hier der Tiermaler *Eugène Lambert* gestorben. Er erregte zuerst durch sein Bild

Katze und Papagei« Aufsehen. Von seinen späteren Arbeiten sind am bekanntesten »Katzen des Kardinals Richelieu«, »Gefallene Grösse«, »Unterbrochene Mahlzeit« und »Katzen in einem Fauteuil«. Lambert hat ein Alter von 75 Jahren erreicht. □

PERSONALNACHRICHTEN

Berlin. In den Vorstand der *Berliner Secession* wurde an Stelle des ausgeschiedenen Prof. Ludwig Dettmann der Maler Prof. Franz Skarbina, Mitglied der Akademie der Künste, gewählt.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung besprach Herr *Dr. Brüning* eine *Publikation über sächsisches Porzellan*, die mit staatlicher und privater Unterstützung herausgegeben, zum erstenmal diese Erzeugnisse der deutschen Kunst im vorigen Jahrhundert in würdiger Form vorzuführen bestimmt war. Diesem hohen Zweck entspricht die äussere Ausstattung, vor allem das Abbildungsmaterial, nicht völlig; der Text von Berling giebt mehr eine Chronik der Manufaktur als die Geschichte ihrer Erzeugnisse auf Grund des Aktenmaterials. Der Vortragende schloss seine Besprechung mit einem historischen Überblick der Entwickelung der meissener Produktion. Danach sprach Herr Geh. Rat *Dr. Fr. Lippmann* über *neuere Deutungsversuche der Darstellungen Dürer'scher Stiche.* Unter den bisher unerklärten Kupferstichen ist der »Gewaltthätige« der frühste; für seine Deutung und Datierung ist eine Nachricht vom Jahre 1489 heranzuziehen, über die Hinrichtung eines Mannes, der in der Umgebung Nürnbergs wiederholt Frauen angegriffen hatte. Zu diesem Datum würde auch der bei aller Freiheit noch etwas magere Stil der Zeichnung passen. — Für die Deutung des »grossen Glücks« ist Thausing's Hinweis auf die Niederlage der kaiserlichen Truppen im Schweizerkrieg in keiner Weise fördernd; wichtig für die Betrachtung des Blattes, wenn auch nicht für dessen Erklärung, ist Haendke's Nachweis, dass die Landschaft in der Tiefe der Ansicht von Klausen im Eisackthal genau entspricht. — Den sog. »Raub der Amymone« hat Dollmayr mit dem Stammbaum der Merovinger und damit zugleich mit dem Maximilian's in Beziehung gebracht. — Die drei Blätter »Ritter, Tod und Teufel«, die »Melancholie« und der »h. Hieronymus« sind seinerzeit vom Vortragenden selbst als Illustrationen der virtutes morales, intellectuales, und theologicae gedeutet; für das erste hatte Herman Grimm das Motiv im »christlichen Ritter« des Erasmus gefunden; die beiden andern, von Dürer oft zusammen genannten, betrachtet Weber als Gegenstücke, die weltliches und geistliches Wissen verkörpern sollen. Dem Vortragenden erschien es nicht völlig überzeugend, dass so verschiedenartig komponierte Blätter bei so ungleichem Masstab der Figuren vom Künstler in so enger Beziehung gedacht sein sollten.

Darauf behandelte Herr Prof. *Dr. Ludwig Kaemmerer die Holzschnitte des Meisters D. S.* Zu den vier von Passavant, merkwürdigerweise als Metallschnitte erwähnten Blättern: der Schmerzensmann, eine Madonna, das Baseler Wappen und eine h. Familie in Halbfiguren fügte er als unbeschriebene, obwohl bezeichnete Blätter: Die grosse Kreuzigung der Sammlung Lanna, und ein Einzelblatt der ars moriendi in Basel. Dazu kommen unbezeichnete und bisher nicht beachtete Illustrationen in folgenden Werken: Statuta synodalia Basiliensia 1503, eine Ptolemäusausgabe von Seb. Münster, Etterlyn's Kronika der loblichen Eydtgnoschaft Basel 1507 und vielleicht Statuta ordinis cartusiensis Basel 1510. Auch die lange Zeit dem Ludwig von Hohenwang zugeschriebenen Illustrationen in Wimphelings De fide concubinarum (s. l. 1501) müssen diesem Künstler zugewiesen werden. Allen diesen Holzschnitten ist temperamentvolle Zeichnung und malerische, von aller Handwerksmässigkeit freie Behandlung gemeinsam. Der Künstler muss sich an Grünewald und Baldung inspiriert haben, wie auch Urs. Graf und Hans Franck, ist aber feiner und altertümlicher als diese beiden Schweizer und gehört zu den markantesten Künstlerpersönlichkeiten in Basel vor Holbein's Auftreten.

Schliesslich berichtete Herr Dr. Max J. Friedländer über die Londoner Leihausstellungen dieses Winters: die Ausstellung der New Gallery und die von der Royal Academy zusammengebrachte van Dyck-Ausstellung.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Die Königl. Belgische Regierung hat für das Museum zu Brüssel die drei Originalentwürfe zu den Freskobildern angekauft, die Professor *Hermann Prell* in den neunziger Jahren für das Breslauer Museum gemalt hat, und auf denen die antike Kultur sinnbildlich dargestellt ist. ∞

Elberfeld. Ludwig Dettmann's Triptychon »Die Arbeit«, welches zuerst in der Berliner Kunstausstellung 1894 erschien, ist für die hiesige Städtische Galerie angekauft worden.

Stettin. Die vom Kunstverein für Pommern hier im Ausstellungscyklus Stettin, Lübeck, Rostock, Stralsund veranstaltete Kunstausstellung, wurde nach fünfwöchiger Dauer mit gutem Erfolg am 28. April geschlossen. Es wurden fürs Stadtmuseum, für Verlosungszwecke und von Privatpersonen Bilder im Betrage von 43800 M. angekauft.

Berlin. In der Berliner Secessionsausstellung sind in den ersten 14 Tagen bereits 26 Werke verkauft worden, darunter 7 vom Deutschen Kunstverein für seine Verlosung. Die betreffenden Künstler sind: Louis Corinth, Victor Freudemann, Walter Leistikow, Th. Th. Heine, Ludwig von Hofmann, Käthe Kollwitz, Ernst Gerhard, Herm. Linde, F. F. Raffaëlli, Max Uth, J. E. Blanche, Franz Skarbina, L. von Gleichen-Russwurm, August Gaul, Georg Wrba, Georg Mosson, Oskar Frenzel, Frz. Hochmann, Heinrich Zügel, Adolf Hölzel.

Berlin. Trotz der beiden grossen Ausstellungen, die hier augenblicklich das Hauptinteresse des Kunstliebhabers in Anspruch nehmen und die auch vorläufig vollständig zu seiner Befriedigung ausreichen, fahren die hiesigen Privatsalons unentwegt mit Ausstellungen grösseren oder kleineren Umfanges fort. Es lässt sich darüber streiten, ob das sehr weise ist, denn, wenn das, was uns gezeigt wird, wenig oder keinen Wert hat, so ist es — besonders bei der plötzlich eingetretenen Hitze — ärgerlich, sich bemüht zu haben, und wenn es Wert hat, so muss man wieder bedauern, dass der Kreis derer, die es sehen, so viel kleiner ist, als zur Winterszeit.

Das zweite ist in hohem Masse der Fall bei der Ausstellung von *Keller & Reiner.* Dort ist im grossen Oberlichtsaal eine sehr bedeutende Anzahl von sehr bedeutenden Bildern des im vorigen Jahre zu Meran verstorbenen Malers *Louis Eysen* untergebracht. Es ist ganz erstaunlich, dass dieser Name im deutschen Vaterlande bisher so unbekannt geblieben ist. Die Ausstellung bietet eine grosse Zahl von Naturstudien, Stillleben, Landschaften, Porträts und Genrescenen, und fast überall ist die Hand des Meisters, ja eines grossen Meisters, deutlich zu erkennen. Man wird

vor diesen Arbeiten stark an Thoma, fast mehr noch an Leibl erinnert, aber, wenn diese den Maler stark beeinflusst haben, so zeigen seine Werke doch durchaus genug Ursprüngliches, um selbständig neben denen jener Grossen zu bestehen. In vielen der Landschaften ist die Farbe von einer solchen Frische, von einer solchen Feinheit der Abstufung, und dabei mit solcher Keckheit erfasst und wiedergegeben, dass der Eindruck der lebendigen Natur erweckt wird; zugleich aber hat der Künstler eine Stimmung erreicht, die unwiderstehlich den Beschauer gefangen nimmt. Die überzeugende Wirkung ist ganz gleich gross, ob der Maler nun das Hochgebirge schildert, wie in dem unbeschreiblich feinen Bilde »Frühlingsstimmung gegen die Muthöhen bei Meran«, das seinesgleichen sucht, oder in dem »Blick auf die Vintschgauerberge bei Meran«, oder ob er den idyllischen »Wiesengrund bei Cronberg« oder den »Blick auf bewaldete Hügel« malt. Und wie viel Naturwahrheit der Farbe besonders auch in dem »Waldinterieur«, wie viel tiefempfundene Poesie in dem »Gartenhaus«, welche Breite und Grösse in dem duftverschwommenen »Königstein«, welch ein Fernblick in dem »Feldweg bei Cronberg«, welche packende Kraft in der Luftstimmung! —

Es kostet förmlich Überwindung, nicht wenigstens durch Angabe sämtlicher Titel die Erinnerung an den Genuss, den das Anschauen dieser von einer echten, tiefen, deutschen Persönlichkeit zeugenden Werke gewährt, aufzufrischen. Und doch bin ich im Zweifel, ob nicht einzelne der anderen Schöpfungen dieses Mannes noch grösseren Anspruch auf Bewunderung, nein, auf Liebe haben. Ich denke da z. B. an »Louis Eysen's Atelier«, das geradezu eine Perle stimmungstiefer Malerei zu nennen ist mit seinem dämmerigen, schlichten Interieur und dem freien Blick ins erfrischende Grün, den das Fenster im Hintergrunde öffnet. Und an ein anderes Interieur denke ich mit demselben stillen Genuss, an das nämlich, das auf dem »Porträt der Mutter« durch die meisterhafte Zusammenbringung von hundert Kleinigkeiten zu einem Ganzen, durch die grossartige Feinheit der Töne entzückt. Wie echt und unmittelbar erscheint der alte, verschrammte Tisch in dem Bilde »Kartenspieler« — wie viel Leben steckt in diesem Milieu sowohl, wie in den Gestalten der Spieler selbst! Von einer Kraft, die an die alten Niederländischen Meister erinnert, fühlt man in dieser Ausstellung sich oft und stark berührt; nicht am wenigsten tritt sie zu Tage in den kleinen unscheinbaren, aber unendlich reizvollen »Stillleben«. Da nenne ich »Das stille Leben des Künstlers«, Bücher, Gläser u. a., da ist vor allem beachtenswert das »Becherstillleben«, das »Stillleben mit Blumen«, und einzelne ebenso bescheidene wie grossartige Blumenstudien, besonders »Weisse Rosen«.

Und nicht genug! Auch als Bildnismaler ist Louis Eysen bedeutend, das zeigt sich allerdings weniger in ein paar Bauernbildern, als vielmehr in dem »Männerkopf« und dem kraftvollen »Hans der Troddel«. — Ja, es ist etwas Unvergängliches, das in diesen Werken lebt, etwas Grosses und Erhebendes, und der Name Louis Eysen's wird in Zukunft sicherlich auch genannt werden, wenn man die besten Namen nennt. Es ist nur traurig, dass der Meister selbst es nicht erlebt hat. — —

Auch sonst ist noch dies und jenes bei Keller & Reiner, das auf Beachtung Anspruch hat. Von bedeutendem Interesse ist schon die Farbenskizze *Munkacsy*'s zu seinem »Verurteilten«, die bezeichnend ist für die Sorgfalt, mit der dieser Künstler arbeitete, wie auch für die Thatsache, dass seine Bilder meist gleich fertig vor ihm standen, und dass er in der Ausführung gewöhnlich nur wenig von den ersten Entwürfen abwich. — Nicht minder charakteristisch sind ein paar Bilder von *Walter Crane*, wenn sie auch, für mich wenigstens, nichts Hinreissendes haben. Die »Morgenstimmung« ist sehr fein, aber dennoch mehr gedacht als empfunden, und müssen es denn immer zwanzig Kopflängen sein? — *Ludwig von Hofmann* ist mit einigen sehr guten neuen Arbeiten auf dem Plan erschienen. Seine »Tänzerin« zeichnet sich wieder durch die grosse Anmut der Bewegung aus, und sowohl seine »Dämmerung«, wie seine sonnige Waldwiese, auf der sich drei schöne nackte Gestalten zu schaffen machen, sind voll zarter, frischer Stimmung. Den gleichen Vorzug hat eine echt Thoma'sche Landschaft von *Thoma*, wenngleich sie für mich nicht zu den besten des Meisters gehört. Dagegen habe ich zum Schluss noch ein Kleinod zu erwähnen, eine prächtige, farbenkräftige, leuchtende Landschaft von *Walther Leistikow*. —

Eine Reihe von meist älteren Werken des Grafen *Leopold von Kalckreuth* fesselt im Oberlichtsaal von *Bruno & Paul Cassirer* die Aufmerksamkeit. Zunächst fallen beim Betreten des Raumes seine »Pferde« in die Augen, jenes riesige Bild, das bereits von früheren Ausstellungen her bekannt ist. Es hat seine packende realistische Wirkung durchaus bewahrt. Diese mächtigen Gäule, die von dem jungen Knecht, der mit der drallen, derben Schnitterin ein vertrauliches Wort redet, angehalten wurden, scheinen in Sehnsucht nach dem Stall ungeduldig den Boden zu scharren, während sie die Köpfe wie müde hängen lassen. Weit, weit hin dehnt sich das ebene Feld. Alles ist sprechend, voll packenden Lebens und nebenbei von grösster Unmittelbarkeit, eine Wirkung, zu der wahrscheinlich die natürliche Grösse des Dargestellten doch das Ihrige beiträgt. — Auch der alte Fischer, der traurig den in den grauen Tag hinausfahrenden Jüngeren nachschaut, ist hier; ebenso der treffliche, lebensvolle »Fischmarkt«. Bei dem ersteren Bilde bedauere ich nur immer den Titel. So unwichtig derartiges scheinen mag, es ist doch nicht ohne Bedeutung; mir wenigstens scheint es, als ob die Bezeichnung durch das resignierte »Kann nicht mehr mit« dem kraftvollen Werke einen Anstrich von Gefühlsseligkeit oder Weichlichkeit gäbe, wenn ich mir auch wohl bewusst bin, dass diese Anschauung eben durchaus nur in der Bezeichnung liegt. — Ein herrliches Bild ist das der drei »Ährenleserinnen«, ein Bild, auf dem die bewegten Gestalten mit der abendlichen Landschaft zu gemeinsamer packender Stimmung auf das Innigste verschmolzen sind. In gleich hohem Grade, wenn nicht in noch höherem, bewährt Kalckreuth diese grosse Kunst in dem ja auch schon bekannten »Sommer«, jenem Werk, in dem das stille, erhabene Schaffen der Natur mit so wundervoller Meisterschaft gefeiert wird. Vortrefflich ist auch das Bild »Gänsehirte« und vor allen Dingen »Schloss Klein-Oels«, das besonders durch die schöne Harmonie der Töne bedeutend erscheint. Die Beleuchtung, die durch das Blätterwerk des Parkes herabspielt, ist sehr schön wiedergegeben; das ganze Werk ist voll tiefer Ruhe und grosser Stille. — Dass Kalckreuth übrigens durchaus nicht an das Riesenformat, das er bekanntermassen bevorzugt, gebunden ist, beweisen eine Reihe kleinerer Landschaftsbilder, wie »Der Dorfteich«, ein anderes bescheidenes, stimmungsvolles Dorfbildchen, die »Grüne Landschaft« und vor allem »Haus im Garten«. — Auch in seinen Porträts ist jene gebändigte Kraft zu spüren, die der Wirklichkeitskunst dieses deutschen Meisters eigentümlich ist. Seine »Alte Frau« ist freilich überhaupt mehr als eine Bildnisstudie, aber auch seine Damen- und Kinderporträts verdienen die höchste Bewunderung wegen der schlichten Art der Auffassung und Durchführung, die sie auszeichnen. Sehr interessant sind zwei Arbeiten aus dem vorigen Jahre, eine mit »Paula Damke« bezeichnete und eine andere

»Etta« genannte. Diese letztere ist zugleich eine feine Beleuchtungsstudie — überall umher ist volles Licht, nur der Kopf des Kindes steht im Schatten. — Auch diese Ausstellung bei Cassirer ist also wohl wert, aufgesucht und bewundert zu werden, um so mehr, als auch noch ein überaus feiner, sehr charakteristischer Degas zu sehen ist. — *P. W.*

VOM KUNSTMARKT

Paris. Bei einer am 9. und 10. Mai hier stattgefundenen *Versteigerung* von Zeichnungen wurde eine Bildnis-Zeichnung nach dem Nürnberger Ratsherrn Wilibald Pirkheimer von *Albrecht Dürer* für 17500 Frs. von dem Königl. Museum zu Berlin angekauft. Das Bildnis des Jakob Muffel, Nürnberger Bürgermeisters, von der Hand desselben Künstlers, erstand ein Unbekannter für 36000 Frs. Ausserdem gelangten noch drei Zeichnungen Dürer's zum Verkauf, eine »Jungfrau Maria« brachte 16250, ein »Apostel 12500 und eine »Kreuzabnahme« 6600 Frs. □

Stuttgart. Bei der Versteigerung von Werken *Dürer's*, die hier am 14. und 15. Mai stattfand, kaufte Meder-Berlin einen Stich »Tanzendes Bauernpaar« für 1190 M., Gutekunst-London das Wappen mit den Totenkopf für 1630 M. Das Wappen mit dem Hahn ging für 3080 M. nach Paris. Den höchsten Preis mit 6270 M. erzielte die Holzschnittfolge vom Jahre 1498 »Die Offenbarung Johannis«. Eine »Grosse Passion« ging für 3360 M. ebenfalls nach Paris. Eine erste lateinische Ausgabe der »Apokalypse« wurde für 3750 M. von der Stadt Frankfurt erworben. Ein »Leben der heiligen Jungfrau« ging für 2700 M. nach England. Für Nürnberg wurde die Eisenradierung »Die grosse Kanone«, die in sehr gutem Abdrucke zum Aufwurf kam, und das Porträt des Willibald Pirkheimer erworben. Die Holzschnitte erzielten wiederum sehr ansehnliche Preise, die durch die grosse Beteiligung an der Auktion veranlasst wurden. Deprez-London erstand den heil. Sebald, mit Text von Conrad Celtes, um 1900 M., Meder-Berlin den von der Lustseuche befallenen Mann um 2200 M. Leider gelang es nicht, dieselben für Nürnberg zu erstehen, für das neben einer Anzahl anderer Blätter »Kaiser Maximilian, die Messe hörend«, um 1220 M., verschiedene Wappen, darunter ein reizendes Exlibris mit dem Wappen der Ebner und Fürer, dann das grosse Wappen des Don Pedro Lasso di Castilia, ein Unikum, erstanden wurden. Sonst sind noch zu nennen »Kaiser Maximilian, im Gebet vor Gott-Vater«, welches Blatt Meder in Berlin um 1910 M. zugeschlagen erhielt, die Marter des heil. Sebastian B. 182, das von demselben um 810 M., und der Gärtner, ein Unikum, das von Gutekunst-Stuttgart um 950 M. erworben wurde. Selbst die lithographierten Kopien seltener Dürer'scher Holzschnitte von Retberg waren gesucht und wurden bis zu 30 und 40 M. bezahlt. Der Erlös der ganzen Sammlung dürfte sich auf gegen 130000 M. belaufen. §

London. Bei der *Versteigerung der Kunstsammlung* der verstorbenen Amerikanerin Mrs. Bloomfield Moore wurden u. a. folgende Preise erzielt: Eine 1884 aus der Sammlung der Marquise v. Londonderry für 28000 M. gekaufte Sèvres-Vase kam auf 47250 M. Eine Landschaft von Troyon brachte 53550 M. und der »Bannerträger« von Meissonnier wurde mit 52500 M. bezahlt. ∞

VERMISCHTES

Wien. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens giebt bekannt, dass Nikolaus Dumba in seinem Testamente dem Pensionsfonds der Wiener Künstlergenossenschaft 30000 fl. hinterlassen hat, deren Zinsen für Prämienermässigungen neueintretender Mitglieder verwendet werden sollen. Ferner hat der Verstorbene der Künstlergenossenschaft 20000 fl. für einen auf den Jahresausstellungen alljährlich zu verleihenden Dumbapreis für Maler oder Bildhauer zugewendet. Dieser Preis kann auch geteilt werden. ⁂

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

Luca Beltrami: La Chartreuse de Pavie. Mailand, Hoepli. L. 2.50

M. v. Ehrenthal: Führer durch das königl. historische Museum zu Dresden. 3. Aufl. Dresden, Bänsch. 0.50

Bötticher, Anleitung f. d. Pflege und Erhaltung der Denkmäler in Ostpreussen. Königsberg.

K. Raupp, Katechismus der Malerei. 3. Aufl. Leipzig, Weber. 3.—

Hermann Nabel, Die Hauptwerke der Kunstgeschichte. Berlin, A. Haack. 1.60

R. Forrer, Der Odilienberg. Seine vorgesch. Denkmäler u. mittelalterlichen Baureste, seine Geschichte und seine Legenden. Trübner, Strassburg.

Ch. Scherer, Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Heitz, Strassburg. 8.—

Hermann Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden. Heitz, Strassburg. 4.—

Froriep, Anatomie f. Künstler. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 12.

Wilhelm Trübner, Die Verwirrung der Kunstbegriffe. 2. Aufl. Lit. Anstalt, Frankfurt.

Martin Feuerstein, Der heil. Kreuzweg. Einsiedeln, Benziger & Co. 20.—

Reimers, Handb. d. Denkmalspflege. Hannover, Schulze. 3.—

C. Buchwald, Adriaen de Vries. Leipzig, Seemann. 4.—

Oscar Levertin, Niclas Lafrensen. Stockholm.

Quellenschriften IX. Francisco de Hollanda. Von Joaquim de Vasconcellos. Wien, C. Graeser. 7.—

W. M. Hunt, Kurze Gespräche über Kunst. Übersetzung v. A. D. J. Schubart. Heitz, Strassburg. 2.50

Schiefler, Hamburgische Kulturaufgaben. Hamburg, A. Janssen. 1.60

Verzeichnis der städtischen Gemälde-Sammlung in Strassburg. Elsässische Druckerei und Verlagsanstalt.

Friedrich Schneider, Domdekan Franz Werner. Mainz, Wilckens. 1.—

P. Thiem, Kunstverständnis u. vornehme Leute. 0.50

Richard Förster, Die Aula Leopoldina der Universität Breslau. M. & H. Marcus. 1.—

L. Tanfani Centofanti, Notizie di Artisti tratte dai dòcumleti Pisani. Pisa, Spoerri. L. 12.—

E. Male, L'art religieux du XIII Siècle en France.

Ernst Wickenhagen, Kurzgefasste Geschichte der Kunst. Stuttgart, Neff. 5.—

E. Petersen, Trajan's Dakische Kriege. Leipzig, Teubner. 1.80

Schmarsow, Ghiberti's Compositionsgesetze an der Nordthür d. Flor. Baptisteriums. Leipzig, Teubner. 3.—

Julius Raphaels, Photographie f. Maler. Düsseldorf, Liesegang. 1.50

Herm. Vopel, Die altchristl. Goldgläser. Tübingen, Mohr. 3.60

Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus. 2. Aufl. Leipzig, Teubner. 6.80

Stohmann, Kunst und Kunstgewerbe (Frauenberufe). Leipzig, Kempe. 0.50

(Fortsetzung folgt.)



1900 München 1900

Jahres-Ausstellung

von Kunstwerken
im königlichen Glaspalast.

1. Juni bis Ende Oktober

täglich geöffnet von 9 Uhr Morgens bis 6 Uhr Abends.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Dienstag, den 12. Juni 1900.

Künstlerischer Nachlass des

Malers Friedrich Geselschap † Rom 1898

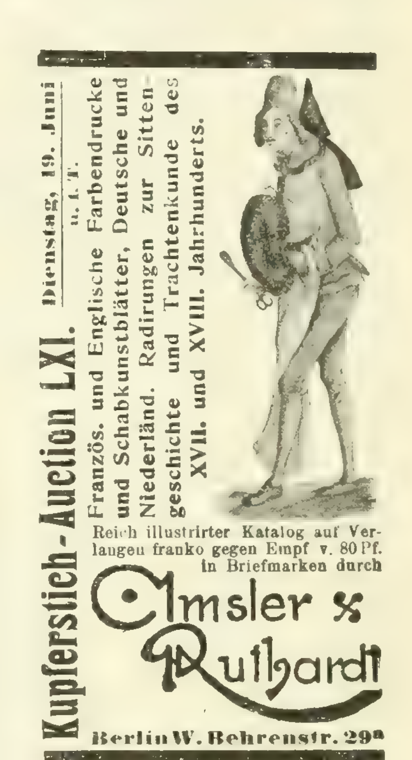
Aquarelle moderner Künstler.

Douzette, Stoeving etc.

Neuere Handzeichnungen und Aquarelle von L. Richter etc.

Illustrierte Kataloge zu beziehen durch die

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig,
Nürnbergerstrasse 44.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Dr. Karl Heinemann

Goethe

II. Auflage.

Ein starker Band mit ca. 277 Abbild., Faksimiles, Karten und Plänen.

Geheftet 10 M., fein geb. 12 M., in Halbfrzbd. 14 M.

Goethes Mutter

Ein Lebensbild nach den Quellen von
Dr. Karl Heinemann

25 Bogen gr. 8⁰. Mit Abbildungen und Kupfern. Sechste, verbesserte Auflage.

Preis br. 6.50 M., eleg. in Leinen geb. 8 M., in Halbfrzbd. 9 M.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig und Berlin

Soeben ist erschienen:

Berühmte Kunststätten No. 6

Paris von Georges Riat

8⁰. 204 Seiten mit 180 Abbildungen. Preis elegant kart. M. 4.—

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 28. 7. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

VON PAUL WARNCKE.

II. Die fremdländischen Künstlergruppen.

Wenn hin und wieder von unseren Künstlern Klage geführt worden ist darüber, dass auf der Berliner Kunstausstellung fremdländische Künstler in grosser Zahl zugelassen würden, und dass sie den Einheimischen durch ihren Mitbewerb wirtschaftlich Abbruch thäten, so beruht ein derartiges Urteil auf einer sehr bedauerlichen Kurzsichtigkeit. Denn es ist nicht zu leugnen, dass einer verhältnismässig geringfügigen materiellen Schädigung in den meisten Fällen ein sehr bedeutender ideeller Gewinn gegenübersteht. Die Kunst ist ein Kampfplatz des Friedens, auf dem nicht nur Einzelne, sondern auf dem die Völker in schönem Wettstreit die Kräfte messen, einem Wettstreit, der um so wichtiger ist, als auf keinem Gebiet menschlicher Thätigkeit so stark und deutlich die eigentümlichsten Eigenschaften der Völker sich offenbaren als hier. Grosse Gesichtspunkte und grosse allgemeine Menschheitsziele sind es, die bei solchem Streite in Frage kommen. Und nicht um einzelne flüchtige Anregungen handelt es sich, die leicht gegeben und leicht genommen werden, sondern um den mächtigen Anstoss, alle innersten Kräfte aufzubieten, der von der charakteristischen Kunst eines Volkes auf die Kunst anderer Völker ausgeht.

Unter den fremden Völkern sind es diesmal die Dänen und Schweden, deren Sonderausstellungen hier den bedeutendsten und geschlossensten Eindruck machen. Es ist nicht ohne Wichtigkeit, dass das Historienbild fast ganz fehlt, wie es überhaupt in der ganzen Ausstellung nur sehr sporadisch vertreten ist. Das einzige richtige »Historienbild« der schwedischen Säle zeichnet sich ausserdem dadurch aus, dass es eins der geringwertigsten Werke in diesen Räumen ist, in der Farbe sehr matt, in der Bewegung und dem Ausdruck der Gestalten höchst theaterhaft und dem Gegenstand nach effekt- und sensationslüstern. Ich meine das grosse Gemälde des Grafen *Georg von Rosen*-Stockholm, Die Auferweckung Drottning Dagmars«. — Viel häufiger als diese glücklicherweise mehr und mehr verschwindende »Lebende-Bilder«-Malerei, die meist nichts weniger als Leben enthält, ist schon das Porträt vertreten, am meisten aber das lyrische Gedicht der bildenden Kunst, das eigentliche Stimmungsbild, die Landschaft. — Auch dies gilt von der Gesamtausstellung ebenso, wie von derjenigen der Schweden und Dänen.

Zwei Stockholmer, Namens *Oestermann,* sind es, *Emil* und *Gösta Bernhard,* deren Porträts besondere Erwähnung verdienen. Des Ersteren Bildnis des Königs Oscar zeugt von scharfer Auffassung und ist, ebenso wie das »Bildnis des Herrn L.«, von grosser Lebenswahrheit. In fast noch höherem Grade trifft dieses Urteil bei Gösta Bernhard Oestermann's »Alter Mann« und dem »Bildnis des Frl. B.« zu. Unter den Dänen ist *Georg Nicolas Achen*-Kopenhagen ausser mit einigen nicht ganz ebenbürtigen Landschaften mit vortrefflichen Porträts vertreten, von denen das Bildnis seines Onkels und das Bildnis der Schauspielerin Frau Rosenberg in jeder Hinsicht ausgezeichnete Arbeiten sind. Nicht weniger gut ist ein Bildnis zweier Kinder, bei dem das mit grosser Kunst durchgeführte Intérieur von besonderem Reiz ist.

Am stärksten aber tritt, wie natürlich, auch bei den Skandinaviern das nationale Element in der Landschaft im weitesten Sinne, in der poetischen Schilderung von Land und Leuten, zu Tage. Fast durchweg ist hier ein frischer, eigenartiger Zug zu spüren. Zu den besten, jedenfalls den hervorstechendsten Arbeiten dieser Art gehören die »Espen« von *Gottfried Kallstenius*-Stockholm und der »Wintermorgen in Dalekarlien« von *Anshelm Schultzberg*-Värmlands Rämen. Während mit grosser Farbenkraft in jenes Bild eine sonnige Sommerstimmung gebannt ist, weht aus diesem der frische, prickelnd kalte Hauch des nordischen Wintertages. Das Land umher ist in feinen Duft getaucht und auf dem blendenden Schnee spielt flimmernd das gelbliche Sonnenlicht. — Kallstenius bietet uns übrigens noch ein anderes Bild von gleicher, vielleicht noch grösserer Meisterschaft, als sie sich in den »Espen« offenbart — es ist dies ein

»Abend im Moor«, ein Werk, das gleich rühmenswert ist wegen der Feinheit des Tons wie wegen der künstlerischen Ruhe, die von ihm auf den Beschauer ausgeht. — Das Schneebild findet sich begreiflicherweise häufiger unter den Schöpfungen dieser Nordlandssöhne, und wenn es auch nicht immer so wirkungsvoll erscheint, wie das oben erwähnte, so sind doch die Arbeiten dieser Art durchweg von grosser Feinheit der Stimmung. Da ist noch ein »Wintertag in Norrland« von *Carl Johansson*-Stockholm, bei dem die gut beobachtete und wiedergegebene Beleuchtung auf dem verschneiten Boden und auf den Baumwipfeln zu beachten ist, und das auch durch virtuose technische Behandlung auffällt. Ein »Wintersonntag in Leksand in Dalekarlien« von *Paul Graf*-Stockholm zeugt ebenfalls von grosser Frische der Naturbeobachtung, wenn auch eine gewisse Derbheit nicht zu verkennen ist. In dieser Hinsicht ist der »Wintertag« desselben Künstlers besser.

Winterstimmung, und zwar abendliche, bringt auch — freilich auf andere Weise — *Michael Ancher*-Kopenhagen packend zum Ausdruck in seinem grossen Bilde »Heimkehrende Fischer«. Die Charakteristik der Gestalten, wie auch ihre Bewegung ist dem Künstler geradezu grossartig gelungen. Nicht ganz auf gleicher Höhe steht sein anderes grosses charakteristisches Bild aus dem Fischerleben, »Im Laden des Kaufmanns«, während ein einfaches kleines Interieur, »Mädchen mit Sonnenblumen«, wieder sehr zu loben ist. Auch *Anna Ancher*-Kopenhagen ist mit wertvollen Arbeiten vertreten. Ihr »Tischgebet« ist meisterhaft in der Schlichtheit und Innigkeit des Ausdruckes, und »Eine blinde Frau in ihrer Stube«, in die durch das kleine Fenster das volle Sonnenlicht strömt, ist ein ergreifendes Bild.

In den Sälen der Schweden sind ebenfalls ein paar Frauen mit ganz hervorragenden Werken zu finden, in denen ein starker nationaler Klang zu spüren ist. Ähnliche Vorzüge zeigt *Charlotte Wahlström's*-Stockholm »Abendsonne«, und ein überaus stimmungstiefes Bild hat *Gisela Henckel*-Helsingborg gesandt, »Pferde vor dem Pfluge«. Es giebt Zeugnis von seltener Schärfe der Beobachtung hinsichtlich der Bewegung der Tiere und ausserdem von einer fast männlichen Kraft in Farbe und Zeichnung, durch die etwas Monumentales in das Werk kommt. —

Ein ausgezeichnetes Bild aus dem Tierleben ist ferner »Erschrockene Pferde« von *Hans Michael Therkildsen*-Kopenhagen. Diese beiden von einem heranbrausenden Eisenbahnzuge aus ihrer Ruhe aufgeschreckten Gäule, die nun in wilder Hast über die Koppel sausen, auf der sie eben noch friedlich grasten, sind wirklich unübertrefflich geschildert, und wer in nordischer Ebene zu Hause ist, der wird sich auch der tieferen Wirkung des Bildes nicht entziehen können. — *Viggo Pedersen*-Hilleröd hat eine Anzahl von Landschaften ausgestellt, die durchweg zu den besten der dänischen Abteilung gehören. Seine Wassermühle hat in den Tönen etwas Massiges und Bedeutendes; die Wiedergabe des leicht beweglichen Wassers aber ist dem Maler, besonders soweit der Vordergrund in Betracht kommt, nicht ganz gelungen. Viel wertvoller ist das durch wunderschöne Abendstimmung ausgezeichnete »Hinter dem Bauernhofe«, und das kraftvoll-sonnige »Grosse Buchenbäume am offenen Felde«. Noch höher steht das mächtige »Aufziehende Gewitter«. — Etwas Idyllisches liegt in dem einen weiten Blick übers Feld gewährenden einfachen Bilde »Wiesenblumen«.

Sehr ungleichwertig sind *Carl Locher's*-Kopenhagen Arbeiten; während einige seiner Seestücke, wie »Heimkehr«, recht schwach genannt werden müssen, sind »Sommernacht« und vor allem »Frische Brise« recht gute Arbeiten. Auch *Carl Ludwig Jessen*-Deezbüll erscheint in einigen seiner zahlreichen Interieurs aus Nordfriesland kalt und trocken, andere dagegen sind höchst reizvoll durch die Feinheit und doch Breite der Ausführung. Ebenso verdienen einzelne seiner sehr charakteristischen Studienköpfe Beachtung.

Breite der Behandlung zeichnet in hohem Grade aus die Interieurs von *Fritz Syberg*-Svannige, unter denen »Das Abendessen«, wie das grosse »In der Todesstunde« auffallen. Einzelne Landschaftsstudien, wie »September« und »Strichregen im Sommer« sind vortrefflich; wie aber ist es möglich, dass derselbe Künstler so durchaus reizlose Arbeiten, wie »Lackviolen im Garten« und das Aquarell »Ein Ufer« zu Stande gebracht hat? — Das weitaus beste aller seiner Bilder ist jedenfalls »Schlafenszeit« mit der warmen Beleuchtung von Bett und Tisch. —

Von allen Dänen hat *Vilhelm Hammershöj*-Kopenhagen die grösste Anzahl von Werken ausgestellt. Seine Landschaften, wie »Aus Frederiksborg« und »Am Kanal« zeichnen sich aus durch weiche duftige Töne und sehr malerische Behandlung; seine Porträts fallen auf durch den eigentümlich farblosen Ton, den der Künstler hier bevorzugt, so dass sie fast, wie, allerdings sehr malerische, Zeichnungen wirken. Der »Cellospieler« ist zweifellos eine seiner reifsten Arbeiten, auch einzelne seiner Interieurs, wie z. B. »Die weisse Thür«, stehen sehr hoch. — Eins der allerbesten Interieurs in der dänischen Abteilung ist übrigens *Viggo Johannsen's*-Kopenhagen »Das Tischdecken«, das besonders fesselt durch die Behandlung der Farbenperspektive.

Wilhelm Smith-Karlshamn giebt eine eigentümliche Beleuchtungsstudie in seinem stimmungsvollen Nachtbilde »Aus Brügge«. Es ist sehr wirkungsvoll, aber man fragt sich unwillkürlich, woher die rötliche Beleuchtung auf den Gesichtern der beiden alten, einsam durch die Strassen wandelnden Frauen stammt. Für eine Strassenlaterne erscheint sie etwas zu grell. Aber ein sehr tüchtiger Maler ist es, der das gemalt hat; dafür würde, wenn man es nicht schon aus diesem Bilde sähe, sein anderes, »Der Gemüsemarkt in Brügge«, ein Zeugnis sein. — Wenn nun noch hingewiesen wird auf den stimmungsvollen »Mondaufgang« von *John Kindborg*-Sigtuna, die Landschaften des kürzlich bei Gelegenheit einer Schulte-Ausstellung schon erwähnten *Olof Arborelius*-Stockholm und die trefflichen Abend- oder Nachtstimmungen von *Pelle Svedlund*-Stockholm, so dürfte das Bild der skandinavischen

Säle ein möglichst vollständiges sein. Nur eine Arbeit soll noch hervorgehoben werden, *Gustav Ankarcrona's*-Stockholm vortreffliches Bild »In Feindesland«, zwei Reiter aus der Zeit des 30jährigen Krieges, die spähend durch die schweigende Nacht reiten. Es ist etwas Geheimnisvolles, Vorsichtiges in der Silhouette der Gestalten sowohl, wie in der Landschaft meisterhaft zum Ausdruck gebracht. —

Noch nicht lange ist es her, dass unter den Fremden auf unseren Ausstellungen, und leider oft auch unter den Heimischen, die *Franzosen* an erster Stelle marschierten. In diesem Jahr ist das, wie schon gesagt, anders. Es ist möglich, dass die Weltausstellung einen Teil der Schuld trägt — jedenfalls ragt die französische Abteilung nicht übermässig hervor. Nur in einer Hinsicht ist das mit Einschränkung zu verstehen, in Hinsicht auf das Porträt. Da fällt zunächst das Selbstbildnis des *Henri Fantin-Latour*-Paris durch seine gute Technik und schlichte Auffassung, wie durch die Behandlung des Lichtes auf. Vollständig zurück tritt dagegen eine Art Illustration von der Hand desselben Künstlers, »Finale des Rheingold«. Sehr gut ist das »Bildnis einer Dame« von *Aman Jean*-Paris, ebenso ein grosses als »Zeichnung« katalogisiertes Ölgemälde in Braun von *Benjamin Constant*-Paris. Derselbe Meister hat neben diesem Bilde das bedeutendste Werk in der französischen Abteilung geliefert, es ist das einfach unübertreffliche, in jeder Beziehung meisterhafte »Bildnis des Sohnes des Künstlers«. Diese Arbeit erhebt sich weit auch über das sehr beachtenswerte Porträt des Architekten E. Corroyer von *Jules Lefebvre*-Paris, das übrigens ebenfalls ganz ausgezeichnet genannt werden muss.

Besnard's-Paris Damenporträt ist gut gemalt, aber durch die grünliche Beleuchtung des Kopfes, die ihm etwas Leichenhaftes giebt, sehr reizlos.

Was sonst noch aus Frankreich gekommen, ist mit wenigen Strichen charakterisiert. Zu dem Besten gehört ein fein durchgeführter Halbakt, sowie ein Mannskopf von *Rosset Granger*, ein »Im blauen Salon« genanntes Interieur von *Jacques E. Blanche*-Paris, und vor allem eine freilich sehr dekorative, aber überaus feingestimmte Landschaft von *Menard*-Paris, »Die Haide«. Weiter ragen hervor das in grossen Farbenflecken breit hingesetzte »Wallfahrtstag in der Bretagne« von *Lucien Simon*-Paris, das stimmungsvolle Pastell »Teich in Montefontaine bei Paris« von *Alex. Nozal*-Paris, ein meisterlich gemaltes Stimmungsbild von *Ch. Cottet*-Paris »Sonnenuntergang in einem Hafen der Bretagne«, und endlich zwei ganz vortreffliche Seestücke von *F. Le Gout-Gerard*-Paris, »Abenddämmerung im Hafen von Concarneau« und ganz besonders »Fischerboote in Concarneau«, das durch die unendlich einfache und doch überaus wirkungsvolle Wiedergabe des Wassers wie der fernen Landschaft hervorragt. —

Nicht viel mehr lässt sich von den *Belgiern* sagen. Da ist vor allem einer, dessen süssliche und dabei ziemlich unbegreifliche Art und Weise von vornherein abgethan zu werden verdient, *Jef Leempoels*-Brüssel. Er hat ein grosses Bild, »Lehre des idealen Wandels der Menschen aller Zeiten, Symbol einer besseren Zukunft«, geschickt. Dieser Name (für ein Bild!) »sagt genug wohl schon«. Es ist einfach fürchterlich. In der Mitte steht eine Art von Christus mit lehrend erhobenem Finger. Um ihn herum stehen nicht »Menschen aller Zeiten«, sondern Modelle im Kostüm der verschiedensten Zeiten, die in Ausdruck und Bewegung der total unkünstlerischen Idee des Ganzen vollständig ebenbürtig sind. An diesem Bilde, wie an dem »Christus« und »der Träumerei« ist nichts, aber nichts zu finden, was ihre Anwesenheit in einer Kunstausstellung wünschenswert erscheinen liesse.

Aber in der belgischen Abteilung sind doch auch bedeutende Lichtblicke. Da nenne ich zunächst eine sehr gute Morgenstimmung von *H. W. Mesdag*-Haag »Früher Morgen in Scheveningen«, die seine andere »Vom Fischfang zurück«, übertrifft. Weiter ist da ein feines frisches von *E. Farasyn*-Calmpthout, »Heimfahrt des Krabbenfischers«, und besonders ein ganz brillant gemaltes Bild von der Landstrasse, »Ein Unfall«, das vielleicht als das beste Werk in den belgischen Sälen zu betrachten ist.

Van Leemputten-Antwerpen hat ein feines, klares Bild gesandt, »Rückkehr aus der Kirche«, und eine ebenso frische freudige Stimmung atmet der gut gemalte »Sonntagsmorgen« von *J. Verheyden*-Brüssel. Weitere stimmungsvolle Landschaften stellen *F. Courtens*-Brüssel mit »Ein Sonnenstrahl« und *Gruppe*-Haag mit »Oktober in Holland« aus.

Die vier grossen, die Geschichte vom »Verlorenen Sohn« behandelnden Bilder von *Carl Jacoby*-Brüssel sind bei allen ihnen sonst innewohnenden malerischen und besonders zeichnerischen Vorzügen doch zu unruhig in der Wirkung, um als vollendete Arbeiten gelten zu können. — Zum Schluss aber soll als sehr gute Leistung noch *Van Strydonck's* Bildnis des Bildhauers »Van der Staggen« erwähnt werden.

Die Ausstellung der österreichischen Künstler ist leider noch nicht eingetroffen, ihre Würdigung muss also einem späteren Artikel vorbehalten bleiben.

NEKROLOGE

Paris. Wie wir in No. 24 schon kurz berichtet, starb am 19. April der berühmte Pariser Bildhauer *Alexandre Falguière*. 1832 zu Toulouse geboren, errang er bereits 1859 den Rompreis. Seine ersten Aufsehen erregenden Werke waren »der Sieger im Hahnenkampf« und »der jugendliche Märtyrer Tarcisius«, die sich jetzt beide im Luxembourg-Museum befinden. Seitdem schuf er hauptsächlich Standbilder (Corneille, Gambetta, Lamartine, den heiligen Vinzentius von Paula, Kardinal Lavigerie Balzac, Daudet, Ambroise Thomas, Bizet, Pasteur u. a.), und nackte weibliche Gestalten (Diana, jagende Nymphe, Juno mit dem Pfau, die Tänzerin). Alle seine Werke, auch die weniger gelungenen, verraten ein starkes Temperament und eine ungemein hochentwickelte Technik. Falguière war Kommandeur der Ehrenlegion, Professor an der École des Beaux-Arts und Mitglied des Instituts und genoss eine grosse Volkstümlichkeit. *G.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

London. Ausgrabungen in Kreta. Die im Auftrage der britischen Regierung von Mr. Arthur Evans und Mr. D. G. Hogarth geleiteten Ausgrabungen haben günstige Resultate geliefert. Die Genannten berichteten im Laufe des April über den Fortgang ihrer Arbeiten folgendes: Auf der Stelle des alten Knossos (Kephála) wurden die Grundmauern und Ruinen eines Palastes aus der Mykenae-Periode entdeckt, der interessante Denkmäler aller Art aus jener Epoche enthielt. Allem Anschein nach wurde eine vollständige, d. h. in sich fortlaufende Serie von Thontafeln, analog den babylonischen, welche sich im British Museum befinden, zu Tage gefördert. Die mit kretischer Schrift bedeckten Tafeln bildeten das Palastarchiv. Bei dieser Gelegenheit will ich bemerken, dass der Katalog jener Bibliothek, als welche man die babylonischen Tafeln ansieht, kürzlich im Druck erschienen ist. Auf einer Wand der Südfront des entdeckten kretischen Palastes befindet sich ein grosses Freskogemälde, welches in ganzer Figur ein junges Mädchen in mykenischer Tracht darstellt. In der einen Hand hält sie eine länglich geformte Vase. Die beiden oben erwähnten Gelehrten versichern, dass hinsichtlich der Farbenpracht, der Anmut und Form der Figur dies Werk alle ähnlichen bisher bekannten Funde aus der mykenischen Epoche bei weitem übertrifft. *v. S*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

London. Während der hiesigen Saison wächst die Zahl der Ausstellungen derart, dass es kaum noch möglich wird, auch nur eine Übersicht derselben zu geben. Zudem entstehen fast in jedem Jahre neue Gesellschaften, die sich irgend einem Spezialzweige der Kunst widmen. So bildete sich im vergangenen Jahre »The Pastel Society«, die schon damals gute Arbeiten ausführte und in dieser Saison nicht nur ihren Ruf bewährt, sondern womöglich übertroffen hat. In dem »Royal Institute« in Piccadilly findet zur Zeit eine Ausstellung von Pastellgemälden statt, die uns in die beste Periode dieser Kunstbethätigung zurückversetzt und Erinnerungen aus der Dresdener Galerie wachruft. Da die Ausstellung hier wirklich im grossen Stil gehalten ist, so fand sie so viel Beifall, dass das Bestehen der Gesellschaft für lange Zeit gesichert erscheint. Meisterwerke ersten Ranges haben geliefert: Watts mit einem Mädchenporträt, Professor Legros und Abbey durch charakteristische Porträtköpfe. Edward Stott, ein junger Maler, scheint eine bedeutende Laufbahn vor sich zu haben und bekunden seine Arbeiten einen sympathischen Anklang an die besten Werke Millet's und L'Hermitte, die hier gleichfalls leihweise ausgestellt sind, darunter »die Holzfäller« und »der Sturm«. Mr. Mac Clare Hamilton hat zwei vorzügliche Porträts in annähernder Lebensgrösse ausgestellt. Brabazon, J. Hennesy, Miss Barnard und Miss Flora Reid sind tüchtige Pastellkünstler, ebenso der hier vertretene Georg Clausen, von Glehn und Mark Fischer. Unter den fremden Malern zeichnen sich besonders Fritz Thaulow und Aumonier aus. Boughton lieferte hervorragend gute Arbeiten, darunter eine, wie sie ihm fast niemals besser gelang. Schliesslich soll Marian Gemmel, der thätige Sekretär der Gesellschaft, und seine Pastelle lobend erwähnt werden. — *»Die Aquarellgesellschaft«* hat die Bilder und Zeichnungen ihrer Mitglieder in der »Fine Art Society« in New-Bond Street ausgestellt. Die hier vorgeführten Werke sind auch in diesem Jahre als recht bedeutende zu bebezeichnen. Da es aber nicht möglich ist, über alle bestehenden und nach Dutzenden zählenden Spezialausstellungen zu berichten, obgleich mehrere derselben dies wohl verdienten, so will ich in der genannten Ausstellung als vorzüglichen Aquarellisten nur Mr. George S. Elgood hervorheben. Besonders auch deshalb, weil er sich einzig und allein mit Aquarellieren beschäftigt und in dieser Sonderkunst wiederum nur ein selbstgewähltes Spezialfeld kultiviert. Er malt nämlich ausschliesslich altenglische und altitalienische Gartenscenerien, in deren Wiedergabe oder eigener Erfindung er ein wirklicher Virtuose genannt werden muss. Die Möglichkeit, auf Einzelheiten einzugehen, wird bei der Menge der Ausstellungen um so schwieriger, da nicht nur Sommer- und Winterausstellungen von denselben Gesellschaften veranstaltet werden, sondern auch deshalb, weil viele Stadtteile von London sich selbständige Galerien errichten und in diesen gleichfalls Spezialvorführungen von Kunstwerken veranlassen. Ferner ist es Sitte geworden, dass die Volksbibliotheken, die »Public Libraries«, Ausstellungen zu Wege bringen, in denen viel Material vorgeführt wird, das nur örtliches Interesse für den betreffenden Stadtteil hat. Besonders gut kommt die Lokaltopographie bei dieser Gelegenheit fort, da durch Kupferstiche, Aquarellbilder und Zeichnungen, wichtiges Material aus lokalpatriotischen Motiven zusammengeschafft wird. Sobald die Aquarellausstellung in der »Fine Art Society« geschlossen sein wird, kommt an ihre Stelle eine nicht minder interessante, und zwar diejenige der Originalzeichnungen und Entwürfe zum »Punch«. Da es mir vergönnt war, dieselben bereits privatim zu besichtigen, so will ich namentlich auf 160 Zeichnungen von Sir John Tenniel aufmerksam machen. Unter diesen zeichnen sich komische Figuren aus, die Lord Salisbury, Mr. Chamberlain und Balfour darstellen. Ersteren zeigt der Künstler als Herkules, als römischen Krieger, als Ritter in der Rüstung und wie er wirklich aussieht. Mr. Balfour wird in den verschiedensten Verkleidungen gegeben, aber seine Persönlichkeit bleibt immer erhalten. Wir sehen ferner so ziemlich alle Monarchen der grösseren Staaten und endlich auch Bismarck, zwar mitunter komisch, aber doch immer mit einer gewissen Würde dargestellt. Bei dieser Gelegenheit will ich auf das soeben von der »Times« herausgegebene Werk: »Die ersten 50 Jahre vom Punch: 1841—1891« aufmerksam machen, das eine vollständige Reproduktion nach den Originalplatten, ohne Änderung und Abkürzung enthält. Den Schlüssel zu dem Gesamtwerk giebt uns M. H. Spielmann in einem vorzüglichen Buche, betitelt: »Die Geschichte vom Punch«. Die sämtlichen Künstler, ihre Chiffern und Zeichen, sowie die Entstehung vieler Blätter, werden mitgeteilt. Als Zeichner sind namentlich zu erwähnen: Charles Keene, Leech, Gilbert, Du Maurier und Birket Foster. — *Ausstellung in der »New-Gallery«.* Während die Akademie im Burlington-House van Dyck vorführte, befasste sich die »New-Gallery« vornehmlich mit den Vorläufern van Dyck's in den Niederlanden und seinen britischen Nachfolgern. Von 20 Bildern, die unter Rubens' Namen im Katalog stehen oder sonst mit seiner Flagge sich zu decken suchen, sind 19 alte Kopien oder von Schülern ausgeführt. Von den 40 hier ausgestellten Werken, die im Katalog »Rubens« genannt werden, muss die Hälfte etwa als unecht bezeichnet werden. Es genügt z. B. die sechs prachtvollen Skizzen, die Geschichte des Achilles darstellend, welche Mr. Smith-Barry geliehen hat (111—116) mit ihren Nachbarn zu vergleichen, um die Differenz zu verstehen zwischen den Originalen des Meisters und den Werken, bei welchen er höchstens einige Striche gethan haben mag. Für das Studium bieten die vorhandenen 98 frühen flämischen Bilder im westlichen Saale hohes Interesse dar. Die bedeutendsten sind: »Jungfrau und Kind« von van Eyck (69) von Lord Northbrook geliehen, Sir Francis Cook's Bild »Frauen bei der Grablegung«, ein äusserst kraftvolles Werk, das in den Figuren einem

der Brüder van Eyck sehr nahe kommt. Vielleicht ist das beste hier ausgestellte Bild das des Hugo van der Goes, aus dem Besitz der Stadt Glasgow (No. 51). Eine grosse Neuigkeit und bisher in London nicht gesehen, bot Mr. Bodley's »Madonna mit dem Kinde« (No. 21), ein unzweifelhafter Memling. Von ungewöhnlichem Interesse ist dies Bild deshalb, weil es mit dem berühmten Werk im Johannis-Hospital in Bruges im Gesamtentwurf und in den einzelnen Figuren übereinstimmt. Genug Differenzen sind aber zwischen beiden Gemälden vorhanden, aus denen hervorgeht, dass der Meister sein Sujet für wichtig genug hielt, um die Details verschieden zu behandeln. Dies Bild hier soll Sir Joshua Reynolds seiner Zeit für einen Freund gekauft haben. Eine Menge gutes Material stammt aus der »Roscoe-Sammlung«, die dem »Royal-Institute« in Liverpool gehört. Darunter ist hervorragend: »St. Hubertus« (91) von Lucas von Leyden. Unter den zahlreichen Werken aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, als der Einfluss Italiens und der Renaissance sich in den Niederlanden fühlbar machte, sind die besten diejenigen, die den Namen »Mabuse« tragen, namentlich aber »Adam und Eva« (84), das durch die Königin Viktoria aus Schloss Hampton-Court gesandt wurde. Gerade in England ist wohl kaum mehr den Werken eines Malers nachgespürt, wie denen von Jan Gossaert, genannt Mabuse nach seiner Vaterstadt Maubeuge. Von den 12 ausgestellten und ihm zugeschriebenen Werken sind aber nur fünf als echt zu bezeichnen. Den schönsten Mabuse der ganzen Welt besitzt Lord Carlisle in der »Anbetung der h. drei Könige«. Leider ist dies Bild nicht zur Stelle, ein Umstand, der um so mehr zu bedauern ist, weil dies Werk für Vergleiche überhaupt als der beste Prüfstein gilt. Sir Francis Cook's »Virgin and Child« (11) nach dem Katalog von Roger v. d. Weyden, ist nur eine Schülerversion nach dem Bilde in der Frankfurter Galerie. Unter den ausgestellten Arbeiten, die den Nachfolgern Roger's v. d. Weyden zugewiesen werden, befindet sich auch eine solche, die für die deutsche Kritik ziemlich leicht unterzubringen ist und zwar unter dem Namen des »Meisters von Flemalle«, laut Vergleich mit dem Altarbild, das früher in Flemalle war und sich jetzt in Frankfurt befindet. Die grossen englischen Porträtisten, welche van Dyck folgten, sind gut vertreten, indessen bieten dieselben keine Veranlassung dar zu einer ausführlichen Besprechung. *v. S.*

Paris. Ausstellungen. Der diesjährige Salon der Société des Artistes français, der von den Champs-Elysées und dem Marsfeld verwiesen, seine Zuflucht zu dem entlegenen alten Schlachthaus von Grenelle nehmen musste, wird ziemlich wenig beachtet und enthält auch nicht gerade viele hervorragende Werke, verdient aber immerhin einen Besuch. Unter den Bildnissen treten besonders hervor das Doppelporträt (Bruder und Schwester) von Humbert, das soeben mit der Ehrenmedaille ausgezeichnet worden ist, das Porträt des Ratspräsidenten Goy von J. P. Laurens und das des Herrn Liegeard von Benjamin-Constant. Von Landschaften seien Gosselin's »Morgen in Marey-le-Guyon«, Guillemet's »Turm von La Hougue« und Jacques-Marie's »Tagesende« genannt. Wéry und Duvent haben gute Bilder aus Holland gesandt, Jacquot-Defrance zeigt in seinem »Rahel und Jakob« eine echt religiöse Empfindung, Adler's »Strike in Le Creuzot« ist in mancher Hinsicht interessant aber sehr tendenziös. Gorguet's »Festlicher Einzug Johann's des Guten« wird im Rathaus von Douai, für das er bestimmt ist, keine üble Wirkung thun. Eine Perle ist Joseph Bail's »Aschenbrödel«. Wir werden auf die interessantesten dieser Werke bei der Besprechung der Kunstabteilungen in der Weltausstellung zurückkommen. *G.*

VOM KUNSTMARKT

London. Am 27. April verauktionierte Christie den Kunstnachlass von Sir F. Burton, früheren Direktors der »National-Gallery«. Hauptsächlich waren es ältere kunstgewerbliche Erzeugnisse, die das Interesse des kauflustigen Publikums erregten. Die wertvollsten Gegenstände und die dafür gezahlten Preise waren nachstehende: Drei alte Worcester Porzellanvasen, Dekoration in Gold mit Malerei von Vögeln und Blumen, 3150 M. Eine Mandarin-Vase 11760 M. Eine altmeissener Vase mit Deckel, Malerei in Watteau-Manier, 14 englische Zoll hoch, 4400 M. Ein Paar alte Sèvres-Vasen, türkisblauer Grund, in den Medaillons Blumenmalerei, 12500 M. Ein Schreibtisch Louis XVI. mit bemalten Porzellaneinlagen, 4200 M. Ein Toilettentisch mit Marketerie-Einlagen, 3100 M. Acht Armstühle, Königin Anna-Stil, 4200 M. Vier kleine altenglische Schreibtische mit Rosenholz-Einlagen, 22000 M. Ein grosser halbrunder Schreibtisch, altenglisch, mit Einlagen von Rosenholz und Tulpenbaumholz, 14400 M. Ein altenglischer Sekretär mit Doppelthüren, reich verziert, 9200 M. — Eine der schönsten Aquarellsammlungen Englands, die des verstorbenen Mr. Gilbert Winter Moss, wurde von Christie am 28. April bei sehr hohen Preisen versteigert. 127 Nummern wurden in Summa mit 268000 M. bezahlt. Die bemerkenswertesten Objekte waren folgende: »Das Heufeld«, von P. de Wint, 7350 M. (Agnew). Von David Cox: »Landschaft« 5670 M. (Agnew), »Die Seegrassammler« 2625 M. (Agnew). Von Copley Fielding: »Stürmisches Wetter« 10500 M. (Agnew), »Loch Lomond« 8610 M. (Agnew), »Schloss Arundel«, 5250 M. (Lane), »Folkestone« 8000 M. (Agnew). »Falstaff hält Revue über seine zerlumpten Truppen ab«, von Sir John Gilbert, 6510 M. (Agnew). »Ein Frankenlager«, von J. F. Lewis, 18900 M. (Agnew). A. W. Hunt: »Ostwind auf der See« 6720 M. (Agnew), »Schloss Eltz an der Mosel« 11340 M. (Gooden). Von William Hunt: »Ein Vogelnest« 4200 M. (Agnew), »Der Angriff« und »die Verteidigung«, ein Paar, 24150 M. (Lewis). — In der ersten Hälfte des Monats Mai verauktionierte Christie die Gemälde, Miniaturen und dekorativen Kunstgegenstände aus dem Besitz des Mr. Bloomfield Moore und erzielte für dieselben einen Erlös von rund 700000 M. Unter den Bildern sind erwähnenswert: A. Achenbach, »Flussscene mit Boot«, 1881 gemalt, 6190 M. (Schmedes). Von demselben »Landschaftliche Scenerie«, 1880 gemalt, 4630 M. (Schmedes). O. Achenbach, »Der Garten der Villa Frascati«, 1883 datiert, 3360 M. (Schmedes), »Blick über Florenz«, aus demselben Jahre, 4000 M. (Schmedes). »Landschaft mit Viehherde« von Rosa Bonheur 11,130 M. »Die Nusssammler« von W. Bougereau 15120 M. »Sonnenuntergang« von Corot 14700 M. »Dame mit Kind«, Hintergrund landschaftliche Scenerie, von Diaz, 10480 M. Jules Dupré, »Abend« 8620 M. »Die arabische Wache« von M. Fortuny, 1863 datiert, 17220 M. Gérôme, »Kavalier aus der Zeit Louis XIII.« 7000 M. »Der Standartenträger« von L. E. Meissonier, 1857 bezeichnet, 52500 M. (Clarence). J. F. Millet, »Der Sämann« 17850 M. »Nach dem Dessert«, eine Familienscene aus dem 17. Jahrhundert, von Munkacsy 6180 M. »Landschaft« von Rousseau 6000 M. »Hebe« von Ary Scheffer 2100 M. »Die Tränke« von A. Schreyer 20450 M. Von demselben: »Arabische Reiter« 20450 M. »Landschaft, Kühe auf der Weide« von C. Troyon 62550 M. (Agnew). Aquarellbilder: Munkacsy, »Eine Unterredung« 5360 M. C. Troyon, »Zwei Kühe einen Bach durchschreitend« 5880 M. C. Stanfield, »Küstenwache« 36750 M. — Unter den dekorativen Gegenständen waren die bemerkenswertesten: Ein altenglischer Gobelin aus der Fabrik von Mortlake, klassische Sujets, Jupiter, Juno, Flora, Pomona, Neptun und Ceres darstellend, mit der Inschrift »Sceptra

favent artes«, 6510 M. (Lewis). Ein Paar Louis XVI.-Kandelaber aus weissem Marmor, in getriebener Goldbronze montiert, 20000 M. (Wertheimer). Ebenso wie diese Kandelaber stammten noch zwei ähnliche Kamingarnituren, die für 10000 M. verkauft wurden, aus dem Besitz der Königin Christine von Schweden. Ein Paar Sèvres-Vasen mit Deckel, Grundton bleu-du-roi, mit Gold dekoriert, jede mit Malerei in Medaillons, aus dem Besitz der Pompadour, 22050 M. (Duveen). Eine ovale Jardinière, alt Sèvres-Porzellan, rose-du Barry-Grund, Malerei von Granaten, Laub und Früchten, 12810 M. (Duveen). Diese Jardinière war ein Geschenk Ludwig's XVI. im Jahre 1782 an den Sultan Tippu, und 1799 von General Richardson aus dem Palast von Seringapatam genommen. Eine Kanne mit Rosenmalerei, alt Sèvres-Porzellan, rose-du Barry-Grund, mit passendem Untersatz, aus der Sammlung der Marquise von Londonderry stammend, 4725 M. (Duveen). — *Die »Peel-Auktion« bei Robinson & Fisher.* Am 10. und 11. Mai wurde die Kunstsammlung, die der berühmte Staatsmann Sir Robert Peel angelegt hatte, trotzdem dieselbe zum Majoratsvermögen der Familie gehörte, durch eine besondere gerichtliche Genehmigung meistbietend veräussert. In der »Kunstchronik« No. 10, Jahrgang 1899, waren die bezüglichen Daten u. s. w. bereits näher angegeben. Schon der zahlreiche Besuch bei der Besichtigung liess annehmen, dass sehr hohe Preise erzielt werden würden. Da sich das Privatpublikum und die Händler aus beiden Weltteilen eingefunden hatten, so entsprach denn auch das Resultat den gehegten Erwartungen. Der Erlös betrug in runder Summe 1200000 M. Es befanden sich ja viele gute Kunstwerke in der Sammlung, aber auch ganz mittelmässige Gegenstände wurden ausserordentlich hoch bezahlt. Der Name der Sammlung that schliesslich das meiste dazu, um einen solchen Erfolg zu erreichen, aber ich möchte deshalb doch niemand auf dem Kontinent raten, selbst wenn der Name seiner Sammlung einen guten Klang hat, dieselbe in England verauktionieren zu lassen. Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob eine einheimische oder ausländische Kollektion zum Angebot gelangt, denn jedes fremde Besitztum sehen die Engländer schon vorneherein als ein minderwertiges und mit dem grössten Misstrauen an. Aber gar eine fremde, mittelmässige Sammlung hier versteigern zu lassen, erscheint durchaus nicht ratsam. Von allen deutschen Sammlungen, die im Laufe der Jahre hierher kamen, geringe Ausnahmen abgerechnet, erlitten die meisten Schiffbruch an den englischen Gestaden. Das Hauptinteresse der Auktion konzentrierte sich auf die beiden Porträts von der Hand van Dyck's, die in Smith's »Catalogue Raisonné«, Vol. 5, näher beschrieben sind und aus dem Palast der Familie Spinola in Genua herstammen. Das eine der beiden Bilder stellt einen Mann, etwa 80 Jahre alt, dar, während das Pendant eine Frau, annähernd 45 Jahre alt, wiedergiebt. Beide Porträts erstand Mr. Mac-Leod für den Preis von 485000 M. Das Selbstporträt Hoppner's 31500 M. (Agnew). Jan Steen, »Das Innere eines Wirtshauses« 26150 M. (Agnew). Collins, »Themseufer« 42000 M. (Duveen). Bonington, »Canale grande«, Venedig, 13650 M. (Duveen). Von demselben: »Kinder eine kleine Kanone abfeuernd« 25140 M. (Dopson). »Marie Antoinette« von Greuze, 28350 M. (Wertheimer). Ein Paar Bronzekandelaber Louis XVI., aus den Tuilerien stammend, 56700 M. (Wertheimer). Unter den Marmorbüsten war die begehrteste die von Walter Scott, welche Chantrey angefertigt hatte, und die bisher niemals reproduziert wurde, vielmehr seit 70 Jahren genau auf derselben Stelle in »Drayton Manor«, dem Wohnsitz von Sir Robert Peel, gestanden hatte. Mr. Duveen kaufte dieselbe für 45000 M., ebenso eine Marmorstatue »Apollo« von Thorwaldsen für 12600 M. Ausgenommen von dem Verkauf blieben aus der »Peel-Sammlung« eine Reihe von Familienporträts, historische Gegenstände, die Büste von Robert Peel, von Chantrey angefertigt, ebenso von demselben Meister die Büste der Königin Viktoria, und die beiden Gemälde von Winterhalter, welche die Königin und den Prinzen Albert darstellen. Bei der Besichtigung hörte man noch vielfach Bedauern darüber aussprechen, dass eine solche Sammlung hätte aufgelöst werden müssen, während das wirkliche Kaufpublikum auf der Auktion in der Hauptsache doch die Ansicht vertrat: Der Stärkere habe allein das Recht des Lebens und es sei besser, dass alte lebensfähige Sammlungen ergänzt und neue begründet würden, der Schuldner seinen Gläubigern gerecht werden könne, als dass selbst die beste Sammlung nutzlos, d. h. ohne gesehen zu werden, auf irgend einem entfernten Landsitz, ein bestaubtes Dasein führt und ihr Besitzer im Kampfe um das Dasein unterliegen muss! — Wehe den Besiegten!

v. S.

Paris. Unter den kostbaren Schätzen der Bibliothek Guyot de Villeneuve, die Ende März im Hotel Drouot versteigert wurde und über 708000 Francs brachte, befand sich auch ein Exemplar der Originalausgabe des Holbeinschen Totentanzes (Les Simvlachres et Historiees faces de la Mort, Lyon 1538) und die Apokalypse, die grosse Passion und das Marienleben von Dürer in den Ausgaben von 1511 in einem Bande. Die beiden Nummern wurden mit 8000 und 12700 Fr. bezahlt. Für die übrigen Preise sei auf die April-Hefte der Chronique des Arts verwiesen. — Aus der Auktion der Sammlung du Chatelard (26. März, 83000 Fr.) sind hervorzuheben: Gerard Dou, der Hellebardier 11000 Fr., Mierevelt, Porträt einer Edeldame 10900 Fr., Neveu oder Naiveu, die Entwöhnung des Prinzen 5000 Fr., van Ravesteyn, männliches Bildnis 4000 Fr., Teniers d. J., der Fährmann 8100 Fr., van de Velde, holländischer Kanal 3700 Fr. — Sehr interessante Preise ergab auch die Sammlung Debrousse am 4.—6. April. Goya, junge Frau in der Mantille, 7500 Fr., der Marschall de Mouchy 6500 Fr., Ribera, Johannes der Täufer 7100 Fr., Boudin, Weide in der Normandie 5100 Fr., die kleinen Barken 3000 Fr., an der unteren Seine 4500 Fr., Courbet, Proudhon in seinem Garten (von der Stadt Paris erworben) 6150 Fr., die junge Frau mit der weissen Katze 4100 Fr., die schöne Irländerin 3750 Fr., Harpignies, Landschaft 7000 Fr., Ch. Jacque, Waldrand 7400 Fr., die Herde 6600 Fr., Ribot, die Empiriker 6000 Fr., die Flickerin 10200 Fr., die bretonische Strickerin 7200 Fr., die Stopfstunde 3400 Fr., blondbärtiger Mann 3600 Fr., die Kartenlegerin 3900 Fr., der Schäfer 5000 Fr. u. s. w., Juana Romani, Penserosa 5200 Fr., Roybet, der Edelmann in Weiss 5100 Fr., der Trompeter 6600 Fr., die Schachpartie 24600 Fr., in der Kneipe 9000 Fr., Cantabile 7700 Fr. u. s. w. Gesamtergebnis 321.529 Fr. *G.*

C. G. Boerner-Leipzig versteigert am 12. und 13. Juni den künstlerischen Nachlass Friedrich Geselschaps, Kartons, Studien und Entwürfe, Aquarelle moderner Meister, L. Richter, Schirmer, Douzette, Wold. Friedrich, F. Alt, Vautier, einige Stammbuchblätter des 17. Jahrhunderts, auch Studien und Skizzen älterer Meister, H. Reinhart, Seekatz, J. J. W. Tischbein. Der interessante Katalog umfasst über 700 Nummern.

VERMISCHTES

Paris. Im nördlichen Seitenarm des Pantheons wurden kürzlich die Malereien von Ferdinand Humbert enthüllt, »das Gebet«, »die Arbeit«, »die Vaterlandsliebe« und »die

Aufopferung«. Es sind schlichte, tief empfundene und harmonisch abgetönte Kompositionen, bei denen der Einfluss von Puvis de Chavannes deutlich sichtbar ist. *G.*

ZU DER ANMERKUNG ZUM AUFSATZ ÜBER FÄLSCHUNGEN MITTELALTERLICHER KUNSTARBEITEN.

Herr Carl Schuchhardt hält es für notwendig, zu meiner Abhandlung in Nr. 24 d. Zeitschr. eine »Anmerkung« zu geben, die der Richtigstellung bedarf.

Unrichtig ist, dass meine Veröffentlichung der Teil einer Arbeit oder gar die »Hauptaufgabe« war, die ich im Auftrage des Herrn Schuchhardt ausführte. Vielmehr wurde mir von Herrn Schuchhardt die Aufgabe gestellt, einige (bis 1898) *nicht inventarisierte* Gruppen der Culemannn'schen und Kestner'schen Sammlungen und die Neuerwerbungen *der letzten zehn Jahre* zu katalogisieren. Mein Arbeitspensum für $3 \frac{1}{3}$ Monat war es also, gegen 500 Siegelstampfen und Medaillen aus den genannten Sammlungen, etliche hundert neuerworbene Stücke verschiedener Art und mehrere hundert Fragmente koptischer Gewebe zu bearbeiten. Mit Ausnahme der letzten Gruppe gelang es mir bis zum Ablauf meiner Pflichtzeit (1. November 1898) die Aufgabe so weit zu bewältigen, dass nur noch eine Revision meiner Zettelinventare nötig war. Da mir noch einige freie Zeit blieb, wollte ich auch ohne weitere Entschädigung meine Arbeit zu Ende führen, ich teilte das Herrn Schuchhardt mit, bat aber nicht etwa als Volontär oder dergl. weiter arbeiten zu dürfen. Am 22. Nov. 98 schrieb ich Herrn Schuchhardt folgendes: »Die aufgenommenen Inventare habe ich bis auf einige durchgesehen ...... Kürzlich besuchte mich Herr Direktor Brinckmann hier auf der Durchreise. Er ... riet mir sehr warm, doch die mittelalterlichen Kunstwerke [d. i. die »Hauptaufgabe«] hier im Museum gründlich durchzuarbeiten, weil ich dazu sehr selten Gelegenheit finden würde. Ich habe damit also begonnen und *nehme an, dass Sie .... nichts dagegen einzuwenden haben.*

Schriftliche Abmachungen sind leider nicht vorhanden. Dass mir aber die angeblich von Herrn Schuchhardt übertragene »Hauptaufgabe« nie zuteil geworden war, dürfte zu erkennen sein aus der Ausdrucksform in meinem Briefe vom 22. November 1898, weiter aus der von mir thatsächlich ausgeführten umfangreichen Arbeit und schliesslich aus einem Briefpassus des Herrn Schuchhardt vom 18. Oktober 1898, welcher lautet: »Hoffentlich haben sich Forrer's Publikationen noch gefunden, so dass Sie *noch an die Ordnung der Stoffe* gekommen sind.« Von den mittelalterlichen Gegenständen ist in diesem Briefe wie in früheren mit keinem Wort die Rede.

In der Zeit vom 1. November bis gegen Dezember 1898 beendigte ich also freiwillig, ohne jede weitere Vereinbarung meinen Auftrag und nebenher *ohne jede Anregung seitens des Herrn Schuchhardt* untersuchte ich die mir verdächtigen Stücke des Museums. Ich konnte also mit Fug und Recht Herrn Schuchhardt bitten, mir zu bescheinigen, dass ich bis Ende November für ihn gearbeitet hatte. Ich fügte jedoch in meinem Gesuch ausdrücklich hinzu: »Besoldet bin ich für die Zeit vom 20. Juli bis 1. November, falls Sie es für passender halten, bitte ich mir nur diese Zeit zu bescheinigen.« Auch die darauf bezügliche Verdächtigung dürfte damit klar gestellt sein.

Den Grund nun, dass ich in meiner Abhandlung in Nr. 24 gerade die Arbeiten des Kestner-Museums als Beispiele heranziehe, ist folgender. Nachdem ich Herrn Schuchhardt mündlich (im Mai 1899) vor den Gegenständen die Fälschungsannahme begründet hatte, und Herr Schuchhardt nun überhaupt *zum erstenmale* äusserte, dass etwas geschehen solle, versprach ich ihm meine Notizen zur *persönlichen* Nachkontrolle zu überlassen. Das »persönlich« habe ich ausdrücklich hervorgehoben und Herr Schuchhardt bestätigt mir in einem Briefe, dass er meine Arbeit »*vertraulich*« behandeln sollte. Trotz dieser Abmachung scheute sich Herr Schuchhardt nicht, meine Arbeit einem Dritten zu überlassen. Als ich zufällig davon erfuhr, forderte ich sofort meine Aufzeichnungen zurück und erhielt sie mit der Bemerkung, dass eine Abschrift davon gemacht sei. Es würde das genügt haben die Veröffentlichung meines ganzen ziemlich umfangreichen Materials zu rechtfertigen.

Übrigens ist es um so weniger zu verstehen, dass Herr Schuchhardt meine Veröffentlichung als eine vorzeitige Kundgabe von Thatsachen, die weiteren Kreisen nicht bekannt waren, hinzustellen sucht, da bereits *vor mehr als zehn Jahren* eine Schrift Gustav Schönermark's — Wahrheit und Dichtung im Kestner-Museum[1]) — auf die seitdem im fraglichen Punkte unverändert gebliebenen Zustände im Kestner-Museum nachdrücklich hingewiesen hat.

Einige bedeutungslose irrtümliche Angaben in Herrn Schuchhardt's »Anmerkung« lasse ich unberücksichtigt.

Herm. Lüer.

1) G. Schönermark, Wahrheit und Dichtung im Kestner-Museum zu Hannover. Gr.-8°. Hannover-Linden, Manz & Lange.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE.

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

Henry Thode, Hans Thoma und seine Kunst. Vortrag. Frankfurt, Diesterweg. 0.60

Russische Kunstgeschichte. Lief. 1.

Die Kunstwelt. Illustrierte Zeitschrift (russisch). H. 1/2.

Illustrierte Elsässische Rundschau. H. 2/3.

Lichtwark, Seele und Kunstwerk. Berlin, B. u. P. Cassirer.

Benno Rüttenauer, Maler-Poeten. Strassburg, Heitz.

Alessandro Bellucci, Sulla scala esterna del palazzo del popolo. Perugia. Leipzig, Hiersemann.

John Böttiger, La collection des Tapisseries de l'État suédois IV. Stockholm.

Verein für Originalradierung, Karlsruhe. Heft 6.

W. Effmann, Die Karolingisch-Ottonischen Bauten zu Werden. Heitz, Strassburg.

W. Effmann, Die Glocken der Stadt Freiburg i. d. Schweiz. Heitz, Strassburg.

The international competition for the Phoebe Hearst architectural plan for the university of California.

Karl Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo Buonaroti. Nach den Originalen des Archivio Buonaroti. Berlin, Karl Siegismund. 12.—

Richard Muther, Geschichte der Malerei, I/II. Sammlung Göschen. je 0.80

Otto Piper, Abriss d. Burgenkunde. Samml. Göschen. 0.80

Adolf Boetticher, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Ostpreussen. Heft IX. Namens- und Ortsverzeichnis. Königsberg i. Pr., B. Teichert.

Karl Brandi, Die Renaissance in Florenz und Rom. 8 Vorträge. Leipzig, Teubner.

W. v. Oettingen, Die kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1696—1900. Rede. Berlin, Mittler & Sohn.

Hans Stegmann, Die Plastik des Abendlandes. Sammlung Göschen. 0.80

Oeser, Kupferstichkunst.

(Fortsetzung folgt.)



1900 München 1900

❊ Jahres-Ausstellung ❊

von Kunstwerken
im königlichen Glaspalast.

1. Juni bis Ende Oktober

täglich geöffnet von 9 Uhr Morgens bis 6 Uhr Abends.

Die Münchener Künstler-Genossenschaft.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Dienstag, den 12. Juni 1900.

Künstlerischer Nachlass des

Malers Friedrich Geselschap † Rom 1898

Aquarelle moderner Künstler.

Douzette, Stoeving etc.

Neuere Handzeichnungen und Aquarelle von L. Richter etc.

Illustrierte Kataloge zu beziehen durch die

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig,
Nürnbergerstrasse 44.



Verlag von FERDINAND ENKE in Stuttgart.

Soeben erschien:

Stratz, Dr. C. H., Nymphen und Silen von Gustav Eberlein. Erster Essay. Mit 18 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8⁰. 1900. geh. M. 3.60.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig und Berlin

Soeben ist erschienen:

Berühmte Kunststätten No. 6

Paris von Georges Riat

8⁰. 204 Seiten mit 180 Abbildungen. Preis elegant kart. M. 4.—

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 29. 14. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE MALEREI VON HEUTE.

Ein Überblick von HERMANN TAFEL-Cannstatt.

Vor einigen Tagen besahen wir uns wieder einmal eine Kollektivausstellung.

Drei grössere Räume waren dicht angefüllt, bis an die Decke hingen Bilder und Studien.

Man konnte glauben, die Arbeit einer ganzen Künstlerkolonie vor sich zu haben, und doch waren es nur drei Damen, die sich zur Ausstellung vereinigt hatten. In uns aber regte diese Überfülle Gedanken von neuem an, die wir vor Jahren bereits ausgesprochen, als wir der merkwürdigen Erscheinung eines so ungeheuren Zudrangs zur Malerei auf den Grund zu gehen suchten.

Wir nannten damals das wohlbekannte »Honoratiorenbewusstsein« der Deutschen als eine jener geheimnisvoll wirkenden Kräfte, welche so viele Unberufene zu einem Beruf verführen, der als vornehm gilt, eine Überzeugung, welche durch zahlreiche Beispiele solcher nur befestigt wird, die ein nützliches, aber geringer geschätztes Gewerbe verliessen, um Maler zu werden.

Eines ist sicher, Angebot und Nachfrage, die beiden uralten Regulatoren jeglicher Produktion, haben ihre Geltung, wenn sie je eine gehabt, in unserer malenden Welt offenbar schon längst verloren; das eben beweisen uns die so massenhaft auftauchenden Kollektivausstellungen von Bildern und — Studien, wie deren keine andere Zeit ähnliches aufzuweisen hatte.

In der That ist hier Vernunft zum Unsinn geworden, denn es ist wohl kaum zu leugnen, dass das Wesen dieser Ausstellungen, deren anfängliche Bestimmung die Beobachtung des intimen Schaffens der »Grossen« war, mit der Zeit etwas ausgeartet ist. Es war diesmal der Fluch der guten That, fortzeugend — nicht immer Gutes zu gebären. So kam es nun, dass auch die Mittleren, die Kleinen sozusagen in Hemdärmeln beobachtet sein, dass sie in falscher Freigebigkeit der Mitwelt keinen Pinselstrich mehr vorenthalten wollten und jenes boshafte Wort eines berühmten Malers wahr zu werden schien, als er diese sich häufenden Kollektivausstellungen *eine Jagd um den Weltrekord in zurückgelegten Pinselstrichen* nannte.

Dazu kommt ein anderes.

Keine andere Zeit kennt eine solch ungeheure Produktion an Studien und niemals noch hat die Studie eine solche Rolle in der Kunst gespielt, wie heutzutage, wo sehr viele Bilder nichts anderes sind als grossgemalte Studien.

»Wir haben eine Unzahl ausgezeichneter Studienmaler, aber nur wenige Bildermaler«, ein Satz, den man von älteren Künstlern gar oft hören kann, ist nicht ganz von der Hand zu weisen; diese alten »Bildermaler« gehören freilich einer Zeit an, in der man noch nicht mit jenem überreizten nervösen Spürsinn jede Müdigkeit reflektiver Arbeit in einem Bilde aufsuchte, um sie zu richten.

Die Frische der Skizze aber in einem Bilde zu fordern, heisst die Ursprünglichkeit eines Liedes von Epos und Drama verlangen, eine Forderung, die Schopenhauer bekanntlich nur im Hamlet und im ersten Teil des Faust erfüllt sieht.

Die auffallend zunehmende Neigung von Kunstfreunden, Studien zu erwerben, deutet darauf hin, dass diese merkwürdige Verfeinerung unserer künstlerischen Geschmacksnerven, eine Art vollendeter Gourmandise, in einer Naturstudie die ganze Frische ihres Entstehens vor der Natur zu geniessen, sich weit über Künstlerkreise hinaus verbreitet hat. Zugleich giebt sie aber eine Erklärung jener zahllosen Kollektivausstellungen von Studien.

Freilich, wenn nur immer koloristische Individualitäten hinter diesen Ausstellungen stünden!

Aber wie unter den Konturenkünstlern in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ausser Rethel nur sehr wenige zu einer eigenartigen und gesunden Auffassung von Form und Linie, welche immer vor der Natur bestehen kann, gelangten, so sind auch unter unseren heutigen Koloristen die stark ausgeprägten Individualitäten, die Männer mit den eigenen Augen selten. Bei vielen ist vieles gemeinsam, ist Schule,

giebt es doch solche unter den letzteren, die man in ihrem kühnen Experimentieren der Farbe geradezu als Trainageschulen farbiger Effekte bezeichnen kann, Malschulen, in denen bei einer grossen Anzahl mehr oder weniger begabter Schüler eine Art Kommunismus des Lernens herrscht, indem die Begabtesten den Ton angeben und die andern unendlich viel von denselben übernehmen. Wir erinnern uns der Schülerausstellung einer Malschule, in der fast alles auf Wiedergabe der bekannten phosphoreszierenden Sonnenfleckchen hin gearbeitet war.

Es liegt auf der Hand, dass Kollektivausstellungen solcher Maljünger leicht das Gegenteil eines Erfolges bedeuten; eine einzelne Studie, noch relativ geniessbar, wird durch viele Geschwister sofort unerträglich, da die stete Wiederkehr angelernter Farbentöne abstossend wirkt und trotz aller äusserlichen Geschicklichkeit und breiten Mache jene künstlerische Ehrlichkeit vermissen lässt, die mit heissem Bemühen vor den Stimmungsreichtum der Natur tritt und deren ernstes Ringen auch bei mittleren Talenten noch etwas Achtunggebietendes hat.

Immerhin kann trotz allem diesen nicht geleugnet werden, dass im Sehen der Farben, im rein Koloristischen, ein allgemeines durchschnittliches Können, vor allem aber eine Leichtigkeit des Aneignungsvermögens erreicht worden ist, die, an sich staunenswert, eine sogenannte »ewige Wahrheit« vollständig in das Reich der Fabel verwiesen hat.

Es ist dies jene Meinung, die seiner Zeit, vor ca. 15 bis 20 Jahren, fast wie ein Dogma der Gläubigen in vielen Künstlerköpfen herrschte, *nämlich dass man ohne ausgesprochenes Talent in der Malerei, d. h. eben in dem rein Koloristischen, nichts lernen könne,* während man bereitwilligst zugab, dass sich im Zeichnen, also in der Ausbildung des Formensinnes, durch geschickte Anleitung und stete Übung viel erreichen lasse, auch ohne starkes Naturtalent.

Derjenige nun, der seit zwei Jahrzehnten mit offenen Augen jene mächtige Pression der Farbe mitansah, die, einem gewaltigen hydraulischen Druck vergleichbar, die ganze malende Welt in die Höhe trieb, der Sonne des Kolorismus entgegen, derjenige ferner, der nicht nur Dutzende, sondern Hunderte von jungen Künstlern in ihrem koloristischen Werdegang beobachtete, der so manches graubegabte Farbenorgan so lange mit Blau, Rot und Gelb manipulieren sah in heisser Steigerung, in wütendem Wollen, bis es als eine Art koloristischer Flagellant farbig erschillerte, — der hat nur noch ein Lächeln für jenes Axiom. Wie kolossal viel wird heutzutage nicht erlernt, angelernt in dem gewaltigen Arbeitsfelde Münchens, in dem gleich einem riesigen Kunstkessel seit 1883 etwa die koloristischen Strömungen aller Völker zusammenlaufen, alljährlich eine neue Gährung erzeugend. In jenem selben München, in dem sich auch eine Internationale vorbereitet, der Internationalismus der Farbe nämlich, in jener merkwürdigen Stadt, in welcher technische Brillanz, virtuoses Geschick förmlich in der Luft liegen, so dass die Maler anderer Städte mit Neid auf dieselbe schauen, weil Eines in ihr verpönt, ja fast unmöglich erscheint, wir meinen jeglichen Dilettantismus im Vortrag, in der Führung des Pinsels.

Ungeheuer Vieles hat die Münchener Kunst in diesen Zeitläufen in sich aufgenommen, so dass vernünftigerweise von einer gründlichen »Verdauung« keine Rede sein kann, d. h. dass das Assimilierbare des fremden Stoffes ganz eigen Fleisch und Blut geworden, das Fremdartige aber ausgeschieden wäre. Trotz der kurzen Zeit jedoch hat sich bei dieser starken Arbeit so vieler Hunderten, ja Tausenden von Malern eine Tradition gebildet, eine Überlieferung des koloristischen sowohl als technischen Könnens, die staunenswert ist. Und diese ist es, von der alle zu profitieren suchen, Junge und Alte, Talentvolle und Talentlose, und was da alles arbeitet und strebt in der Akademie und in den zahllosen, reichbesuchten Privatschulen Münchens. Sie ist es, diese Tradition, die alle mit magnetischer Kraft an sich zieht, auch jene zaghaft gewordenen, die fern von München im Dienste eines altmodischen Publikums jegliche Frische der Malerei verloren haben und nun, oft erst auf ihre alten Tage, dem geliebten München gleich einem verjüngenden Jungbrunnen wieder zueilen. Oder jene — zahlreichen — Anderen, mit wenig Talent, aber mit sehr viel gutem Willen, der nach dem offenbar veralteten Schopenhauer in der Moral alles, in der Kunst nichts bedeuten sollte, jene guten Leute, aber schlechten Musikanten, die ausserhalb jenes Wirbels sofort auch aufhören sich zu drehen, d. h. die auf sich selbst gestellt, in ihren Leistungen alsbald zurückgehen, und die nun mit dem feinen Instinkt der Mediokren dem reichen Arsenale zuwandern, in dem Waffen und — Losungen verteilt werden. Denn auch die letzteren existieren, in Form einer Direktive, die von bedeutenden Münchner und Pariser Künstlern, bewusst oder unbewusst, ausgegeben wird, wechselseitig, denn ein reger Austausch in gegenständlichem Motiv und Farbenanschauung besteht zwischen Paris und München. In Bezug auf erstere erinnern wir an die zahlreichen, unglaublich geschmacklosen Nachahmer, die Uhde in Paris gefunden, in Bezug auf letztere aber sei ein Geschichtchen hier erzählt, das den Vorzug hat, wahr zu sein. »Kam da vor einigen Jahren ein berühmter Führer der Secession von Paris zurück mit der sensationellen Meldung, dass man im Salon fast keine hellen Bilder mehr sähe, die meisten seien dunkel gestimmt. Und es ging ein geheimnisvolles Flüstern durch die Gemeinde von Dachau: Wir müssen wieder dunkler malen!«

Es war damals der Zeitpunkt gekommen, da man die grell-giftigen Plein-air-Bilder auch in Künstlerkreisen satt bekam — das Publikum in seiner oft so gesunden Schwerbeweglichkeit war bekanntlich nie dafür zu erwärmen —, jene giftgrünen Bilder, die, an sich eine berechtigte Reaktion gegen braune Sauce-Malerei, mit einer zornigen Leidenschaft als neues Evangelium verteidigt wurden, die jeden Zweifelnden sofort in das Tierreich verwies. Es kamen neue dunklere Evangelien — jedes Evangelium ist ja an sich etwas dunkel — alle mit gleichem Fanatismus verteidigt, es entstand mit der Zeit sogar etwas

Schlimmes, nämlich eine Mode, und man begann halb ironisch, halb ernsthaft von Modefarben zu sprechen.

Daran ist nun nicht zu zweifeln, gewisse Farbentöne kamen in und ausser Mode und wer eine Psychologie der Farbe schreiben wollte, dem wäre eine köstliche Aufgabe zu stellen, freilich nur lösbar für Augen, die perspektivisch zu sehen vermögen. Er stelle eine Farbentabelle her, die in einzelne Abschnitte, vielleicht Jahre, eingeteilt, die jeweiligen in den betreffenden Zeiten besonders beliebten Farben durch harmonische Übergänge verschmolzen zur Darstellung bringt.

* * *

Man wird uns einwenden, dass nirgendwo fleissiger nach der Natur studiert wird, als gerade in München. Gewiss niemand weiss das besser als wir, es wird riesig gearbeitet in München; wo in aller Welt jedoch ist es schwerer für den Begabten, auf sich selber zu kommen, sein Eigenstes, Innerstes zu finden, ja oft nur zu bewahren als in dieser Stadt, in der wir unter den mächtigen Einflüssen der Franzosen, Niederländer, Schotten u. s. w. manchen Maler ein künstlerisches Dasein führen sahen, wie eine von Magnetnadeln umstellte Eisenfeder.

Auch heute noch bemerken wir bei gar manchem guten Bekannten in den Ausstellungen, dass er das fremdfarbige Wechselfieber noch nicht verwunden; wir sehen die deutsche Landschaft dargestellt in holländischen und schottischen Farben und — Formen, wir sahen vor einigen Jahren ein Porträt, das wir auf den ersten flüchtigen Blick für die Arbeit eines Schotten, etwa eines Guthrieschülers hielten, es war jedoch die Arbeit eines Münchners, der das Jahr zuvor eines jener grossen nüchternen, kalkigen Interieursbilder gebracht hatte, wie sie s. Z. bei Franzosen besonders beliebt waren.

Wer aber, der irgend eine Position in Münchens Künstlerschaft errungen, trennte sich gern von dieser Stadt, von den gewonnenen Vorteilen und Beziehungen.

Und doch bestände darin ein Heilmittel für so Manche. Freilich nicht für die Vielen, für die Kleinen, sie bleiben am besten da, wo das steigende Niveau des künstlerischen Meeresspiegels auch sie miterhöht. Aber die Besseren, Versprechenden mögen sich festsetzen, irgendwo, am besten in der Heimat, sich einleben, verweben mit Land und Leuten und daraus jene Bilder schaffen, die den geheimnisvollen Duft ihres Entstehungsortes an sich tragen, wie gewisse Weine den ihrer Lage. Ähnliches mag den neuen Männern von »Worpswede« vorgeschwebt haben, als sie sich in die Einsamkeit zurückzogen, und vielleicht hätten sie ihr Ziel auch erreicht, wenn sie nicht die Farbenschachtel Meister Arnold's in ihre Einsamkeit mitgenommen hätten.

Als vor ungefähr zehn Jahren Hans Thoma seine grosse Ausstellung in München veranstaltete, hat den dortigen Künstlern am meisten wohl das imponiert, dass hier Einer vor ihnen stand, der sich *um sie aber auch gar nicht kümmerte.* Eigentlich war es nur der Landschaftsmaler Thoma, der so tiefen Eindruck machte, dessen Landschaften, wir erinnern hier an seine »Taunuslandschaft« und an jene andere im Besitz der Pinakothek, als Dokumente für das anzusehen sind, was wir *»Charakter in der Kunst«* nennen. Die Münchner fühlten instinktiv, wie viel an innerlich Erlebtem, Verarbeiteten in diesen Bildern lag, wie viel an Frieden und Besänftigung in wirren Gemütszuständen diese Gegenden dem Meister schon gebracht haben mögen und wie die daraus entstandene liebevolle Anhänglichkeit an diese Natur es war, die ihn zu einer so warmen, so typisch einfachen Darstellung derselben befähigte, vergleichbar nur mit dem intimen Porträt eines geliebten Wesens. Vor allem aber, dass nur die Einsamkeit derartiges reifen lassen konnte, und wie weltfern hinter diesem Manne das brausende Gewirr einer stets werdenden modernen Technik lag, in dem sie alle sich so fröhlich tummelten. Nun verstehe man uns nicht falsch, nicht die Art Thoma's ist es, die wir empfehlen, sondern nur seinen Mut der Einsamkeit. Denn die Art Thoma's empfehlen, bedeutete nichts mehr und nichts weniger als die Verachtung der reichen koloristischen Errungenschaften unserer heutigen Malerei, was einer Thorheit gleichkäme; nein, zu wünschen wäre nur, dass mancher mit seinen gewonnenen Schätzen an ungemünztem Golde aus jener so grossstädtisch unruhig gewordenen Stadt hinwegzöge, um sie zu verarbeiten. Auch sagen wir es rund heraus: München mit seiner nächsten Umgebung ist zu arm, zu trostlos, um als Ausdruck für so viele zu reichen; jene Schwärmerei für Dachau war, von Einzelnen abgesehen, nur Mode. Lasset Bayern den Bayern!

Die Zeit wird kommen, sie ist vielleicht schon da, wo wir bei dem ausserordentlich hohen Niveau des durchschnittlichen malerischen Könnens unsere Forderungen an ein Bild höher stellen werden, als nur darauf, dass es im Ton zusammengeht, dass es mit Geschick gemalt ist, *denn malen können sie, die Jungen, die Erben der heute schon geschaffenen Tradition, nunmehr fast alle — äusserlich genommen.* Mag es Vertiefung der Farbenanschauung sein, was wir höher bewerten — trotz aller koloristischen Fortschritte sieht man selten ein Bild von imponirend grossem künstlerischen Ton — mögen die Formen, die heutzutage von den Malern hauptsächlich in der — Plastik bethätigt werden, wieder mehr zu ihrem Rechte kommen, — jedenfalls wird es etwas sein, das nicht zum Gemeingut so Vieler geworden ist.

Vielleicht dasjenige, was niemals zum Gemeingut Vieler werden kann, weil es zu den Dingen gehört, die man niemals erlernen wird, nämlich lebendige Auffassung, Darstellung wilder, selbst leidenschaftlicher Bewegung, eine Art von Talent, das schlafen gegangen ist unter der Alleinherrschaft des Kolorits. Denn selbst die Wenigen, die thatsächlich das Zeug dazu hatten, sind unter dem Farbenregen eingeschlafen wie Dornröschen; wir sehen sie heute als lyrische Stimmungsmaler, als Darsteller dessen, was man in der resoluten deutschen Verlegerwelt trotz des Figurenbildes euphemistisch als »Stillleben« bezeichnet.

Diese Resignation der Temperamentvollen begreifen wir wohl; »das Temperament sprühe von der Spitze des Pinsels« schrieben wir schon früher, packende, lebensvolle Malerei auch des Leblosen, eine zu Geist gewordene Technik, die für verschiedene Aufgaben und Stimmungen auch einen verschiedenen, aber immer charakteristischen Ausdruck findet, das sind die grossen Ziele der Modernen. Und sie haben so hart zu ringen mit dem »Wie« in der Kunst, dass sie an das »Was« kaum zu denken wagen, ja dass diejenigen, die heute schon beides vereinigen wollten in Gestalt reicher, grosser Motive, meist nur in beidem ein grosses Fiasko erleben.

Oder drastisch ausgedrückt: »Wer das selten schöne Farbenproblem sich stellt, einen Schimmel in sonniger Landschaft zu malen, wird sich hüten, den Gaul springen zu lassen.« Er begnügt sich in der Regel damit, wenn er das Tier in seiner farbigen Erscheinung wiedergegeben hat, und hört auf, wenn er recht anfangen sollte in der Durchbildung desselben, in der Charakteristik des Pferdes, der Rasse, in der Darstellung des Tierischen. Wem sollte es beispielsweise nicht weh thun, wenn selbst für ein solches Formtalent, wie Zügel, die Tiere meist nur noch als farbige Erscheinungen existieren.

Unsere Enkel dereinst, die lachenden Erben einer so intensiven, farbensprühenden Arbeit, werden dies alles spielend vermögen, was uns in unserer Übergangszeit fast unmöglich erscheint, wo der Einzelne eine solch reiche Skala des Kolorits durchlaufen musste, dass man unserer festen Überzeugung nach ein Analogon dafür in der Kunstgeschichte nicht findet. Um dies so ganz zu verstehen, müsste man die Arbeiten der letzten 20 bis 25 Jahre irgend eines hervorragenden modernen Malers — wir nennen nur Uhde, Herterich, Zügel, Dill — in einer Ausstellung gesammelt und chronologisch geordnet beisammen sehen können und man würde — wie schon gesagt — etwas Ähnliches an koloristischer Entwicklung, die bei diesen Künstlern noch lange nicht abgeschlossen ist, in der Kunstgeschichte wohl kaum aufweisen können.

Solche Übergangszeiten sind wie der Krieg, hoch interessant für den zuschauenden Beobachter, hart jedoch, unerträglich für die Kämpfenden.

»Zu sehen sind diese Dinge freilich schön, aber sie zu sein, das ist etwas anderes; als ob die Welt ein Guckkasten wäre«, wie einst der zornige Schopenhauer den Optimisten zurief.

Und ein Übergangsstadium ist unsere heutige Kunstentwicklung, in ihrer kolossalen Massenproduktion von zahllosen flüchtigen Arbeiten ein ungemein charakteristischer Ausdruck für unsere Zeit überhaupt, in der alle vorwärts hasten in der sehnsüchtigen Hoffnung, dass es doch einmal anders werden, dass wie in der brennend heissen Wüste eine kühle Oase, eine ruhigere Zeit kommen möge, eine Zeit des Sich-auf-sich-selbst-Besinnens, in der man nicht mehr gezwungen ist, Entwicklungsperioden, nach Umfang und Reichtum die eines Jahrzehnts, in einem Jahre absorbieren zu müssen.

DIE NEUORDNUNG DER LOUVRE-SAMMLUNGEN.

Die neuen Säle der Gemäldesammlung des Louvre, für deren Eröffnung der 1. Mai in Aussicht genommen war, sind nun endlich am 21. Mai vom Präsidenten der Republik feierlich eingeweiht worden. Vor etwa einem halben Jahre konnte ich schon berichten, dass die unter Napoleon III. erbaute, zur Zeit der Kommune aber völlig zerstörte Salle des Etats, die sich am Ende der Grande Galerie befindet, hergestellt und zugleich mit den um sie herumlaufenden Korridoren einem Teil der Sammlungen eingeräumt werden würde. Da in den neuen Räumen nun nicht nur die grossen Rubensbilder, sondern auch sämtliche holländische und ein beträchtlicher Teil der übrigen vlämischen Gemälde Platz fanden, wurde eine völlige Neuordnung der Sammlung ermöglicht. Diese hat sich vorläufig auf alle ausländischen Schulen und die ältesten französischen Bilder erstreckt und ist so durchgreifend, dass man die Säle kaum wiedererkennt und sich jedenfalls mit den alten Reisehandbüchern in ihnen nicht mehr zurechtzufinden vermag. Der grösste Gewinn ist, dass die Bilder jetzt viel weitläufiger hängen und dass man so Meisterwerke voll geniessen kann, die früher in die zweite und dritte Reihe verbannt waren oder von ihren Nachbarn erdrückt wurden. Dann aber hat man sich auch bestrebt, die Werke übersichtlicher zu gruppieren und die Entwicklung der einzelnen Schulen deutlich zum Ausdruck zu bringen.

Im *Salon Carré* dominieren jetzt weit mehr noch als früher die Venezianer. Neben der Grablegung Tizian's hängt jetzt seine Dornenkrönung, neben dem jungen Mann mit dem Handschuh das Porträt Franz' I. Von Veronese ist noch eine heilige Familie aufgenommen worden, Giorgione's Konzert hat besseres Licht erhalten. Dann aber ist auch Tintoretto der Ehren des Salon Carré teilhaftig geworden. Seine Susanna, die früher kaum beachtet wurde, hat sich nun nach der Reinigung als ein Meisterwerk allerersten Ranges enthüllt. Lionardo's Mona Lisa und heilige Anna haben ihre Plätze behalten, neben die erstere hat man Correggio's mystische Vermählung gehängt, die früher ziemlich ungünstiges Licht hatte. Von Raffael sind alle kleineren Bilder entfernt worden. Dafür hat das Porträt Castiglione's Aufnahme gefunden. Alle übrigen Italiener sind bis auf das Franciabigio zugeschriebene Bildnis, Luini's Schlaf des Christkindes und einige Bolognesen verschwunden, die zur Füllung der oberen Wandflächen dienen. Auch die Gemälde der nicht-italienischen Schulen sind zum grössten Teil entfernt worden, doch hat man, um mit der Tradition nicht ganz zu brechen, je ein Bild der vlämischen, holländischen und spanischen Schule, nämlich die Helene Fourment mit ihren Kindern von Rubens, die Hendrickje von Rembrandt und die Infantin des Velasquez, und ferner den Kanzler des Ursins von Foucquet, den Diogenes, den heiligen Xaver und das Selbstbildnis von Poussin und die Kreuzabnahme von Jouvenet beibehalten.

In der *Salle des Primitifs* sind die Veränderungen nicht ganz so gross. Vor allem vermissen wir hier Perugino, Mantegna und die Ferraresen. Sie haben den wundervollen frühen Italienern aus dem Vermächtnis der Baronin von Rothschild — vor allem dem köstlichen Botticelli —, dem Bild mit den fünf Künstlerköpfen von Uccello und mehreren Bildnissen unbekannter Meister, die früher im Escalier Daru untergebracht waren, Platz gemacht. In der *Grande Galerie* finden wir rechts zunächst die Umbrier, Ferraresen, älteren Bolognesen und einige Florentiner, links die übrigen Florentiner, vor allem Signorelli, Rossetti, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, dann die Lombarden von Borgognone bis zu Leonardo und seinen Schülern. An diese schliessen sich in Travée B in chronologischer Reihenfolge die Venezianer, zuerst Mantegna, Bellini, Carpaccio, Cima u. s. w., dann Palma, Giorgione, Sebastiano del Piombo, Moretto, endlich die wundervollen Folgen der Tizian, Tintoretto und Veronese. Diese greifen auf die rechte Seite hinüber, wo die Schule mit Tiepolo, Canaletto und Guardi ihren Abschluss findet. Es folgen rechts noch Caracci, Guido Reni und einige andere Bolognesen. Die kleine Travée C, die früher den ältesten Franzosen eingeräumt war, unterbricht die Reihenfolge etwas, sie enthält fast ausschliesslich Werke von Raffael und Perugino. Die späten Italiener werden in der ersten Hälfte der rechten Seite der Travée D und dem anstossenden kleinen Saal IX zu Ende geführt. In Saal X befinden sich, wie wir gleich vorannehmen wollen, die ältesten Franzosen bis zu Foucquet, im Saal XI die Clouet, dann Cousin Fréminet und die Schule von Fontainebleau. Der übrige Teil der Travée D wird von den Spaniern, die jetzt fast ausschliesslich in einer Reihe hängen und darum ausgezeichnet zu würdigen sind, den Engländern und den Deutschen eingenommen. Im hintersten Abschnitt der Grande Galerie finden wir den grössten Teil der vlämischen Bilder, aber nicht in chronologischer Folge, da, wie wir sehen werden, die ältesten in einigen der neuen kleinen Kabinette untergebracht sind, rechts vor allem van der Meulen und Pourbus, dann die wahrhaft imposante Serie der Philippe de Champaigne und zum Schlusse Jordaens, links hauptsächlich Breughel und Teniers, dann die weniger wichtigen Bilder von Rubens und van Dyck.

Die Wirkung der *neuen Säle* ist ganz überraschend günstig. Die meisten Besucher werden jetzt überhaupt erst gewahr werden, wie beneidenswert reich der Louvre an Meisterwerken der niederländischen Schulen ist. Gleich der erste Saal, der *van Dyck-Saal*, macht einen ungemein prächtigen Eindruck. Wo in der Welt fände man wohl eine solche Anzahl vornehmster Porträts nebeneinander: von van Dyck der König Karl I., die Bayernherzöge, der Feldmarschall de Moncada, die Doppelbildnisse Mann und Kind und Dame und Tochter, die Statthalterin Isabella von Rubens, die Eltern der Maria von Medici, Baron Henri de Vicq, von de Champaigne der Kardinal Richelieu, von de Crayer das Reiterbildnis Ferdinand's von Österreich. Ausserdem enthält der Saal drei der grossen Rubensbilder, die Kreuzigung, die Skythenkönigin Thomyris und das Turnier von Rubens und mehrere andere Bilder von van Dyck. Von hier aus führen neun Stufen hinab in die *Rubensgalerie*. Es hätte für den Architekten nahe gelegen, sich an die Dekoration des Luxemburgsaales anzulehnen, in dem sich die Bilder aus dem Leben der Maria von Medici früher befanden, er hat aber jeden Anklang vermieden. Die Architektur lehnt sich nur im allgemeinen an den Stil der Zeit an und ist sehr massvoll. Die Wände sind graubraun getönt und sparsam mit Gold gehöht, die achtzehn Bilder befinden sich in trefflich abgewogenen Abständen in goldenen Rahmen zwischen korinthischen Pilastern. Jedenfalls ist die Dekoration wie das Oberlicht des Saales den Farben äusserst günstig. Mancher, der die grossen Bilder mit ihrer Mischung von derbem Realismus und Allegorie nur aus Pflichtgefühl bewunderte, wird jetzt bekehrt werden. Um die Rubensgalerie läuft nun ein etwa sechs Meter breiter Gang, der vom Architekten in vierzehn kleinere Kabinette und vier abgerundete Eckräume geteilt worden ist. Jedes der Kabinette ist nach einem Meister benannt. Im *van Eyck*-Zimmer finden wir die Madonna des Kanzlers Rollin zwischen den Werken von Memling und van der Weyden, dann u. a. auch den vielumstrittenen Hieronymus Bosch, der der Sammlung vor zwei Jahren geschenkt worden ist. Das zweite Zimmer enthält ausser den Werken des *Antonis Mor* vor allem die Blinden von Breughel und das Waldfest von van de Venne, das dritte ausser den Bildern von *Frans Hals* die Porträts von Mierevelt und zwei Bilder von Honthorst, das vierte die Landschaften von *van Goyen* und einigen anderen, das sechste ist fast ausschliesslich den beiden *Ostade* eingeräumt. Den Beschluss machen auf dieser Seite die beiden nach *Ruysdael* und *Hobbema* benannten Kabinette, in denen ausserdem die Bilder von Terborch, Metsu, van de Velde, Potter und einigen anderen untergebracht sind. In den Eckräumen hängen Bilder von Berchem, Wouwerman, Lingelbach, van der Werff und anderen. Jenseits macht das *Jan Steen*-Zimmer den Anfang, das ausserdem die Netscher und die berühmten ehemals im Salon Carré untergebrachten Interieurs von Metsu und Terborch enthält. Es folgt das *Cuyp*-Zimmer, dessen herrlichster Schatz vielleicht die beiden Pieter van Hoogh sind und dann das 1. *Rembrandt*-Zimmer, in dem ausser zwei Selbstporträts, der Zimmermannsfamilie, den beiden Philosophen und dem Bildnis eines jungen Mannes aus dem Jahre 1658 sämtliche Bilder von Dou und mehrere Bilder von Rembrandt-Schülern hängen. Den Glanzpunkt bildet entschieden das 2. Rembrandt-Zimmer. Es enthält neun Perlen, hinter dem Samariter zwischen dem Tobias und den Jüngern von Emmaus, links den Matthäus zwischen dem ergreifenden Selbstbildnis im vorgerückten Alter und der sogenannten Venus, rechts ein Selbstporträt, das Bildnis eines alten Mannes und den berühmten geschlachteten Ochsen. Die drei letzten Kabinette sind den kleineren vlämischen Bildern und den holländischen Bildern der Sammlung La Caze eingeräumt, die nun endlich zur Geltung

kommen. Somit ist in den neuen Sälen neben dem Salon Carré ein zweiter Glanzpunkt der Louvre-Sammlung geschaffen und also unserm modernen Kunstempfinden endlich Rechnung getragen worden, das im italienischen Cinquecento nicht mehr den alleinigen Gipfelpunkt der Kunstgeschichte erblickt.

Es ist ein hoch anzuerkennendes Stück Arbeit, das von dem Architekten Redon und dem Konservator Lafenestre und ihren Mitarbeitern geleistet worden ist. Hoffen wir, dass nun auch bald die völlig überladenen französischen Säle an die Reihe kommen. Möglichste Vollständigkeit ist zwar sehr wichtig für ein Museum; wichtiger aber ist es, dass die wirklichen Meisterwerke voll zur Geltung kommen und nicht von den weniger wertvollen Gemälden erdrückt werden. Hier wird nur ein unerbittliches Ausscheiden des Entbehrlichen zum Ziele führen. Männer wie Guérin gehören sicher in das Louvre, es ist aber nicht nötig, dass sie mit einem halben Dutzend drei oder vier Meter langer Bilder vertreten sind. Ein Idealmuseum wird der Louvre dann freilich immer noch nicht sein; dem stehen die ganzen baulichen Verhältnisse des alten Königsschlosses im Wege. Es ist eigentümlich, dass wir die Bezeichnung Galerie für Gemäldesammlung immer noch beibehalten, da wir doch mehr und mehr einsehen, dass die Meisterwerke nur in geschlossenen kleineren Räumen ihre volle Wirkung thun.

WALTHER GENSEL.

DENKMÄLER

Braunschweig. Die Ausführung des hier zu errichtenden *Denkmals für den Herzog Wilhelm* ist dem Professor Ludwig Manzel-Charlottenburg übertragen worden. -r-

Schwerin i. M. Die Ausführung des hier zu errichtenden *Landesdenkmals für Bismarck* ist dem Bildhauer Wilhelm Wandschneider-Charlottenburg übertragen worden. -r-

Berlin. Von seiten des Kultusministeriums ist der *Bildhauer Prof. Dr. Hartzer,* der Schöpfer der vorzüglichen Miquel-Büste, über deren Aufstellung im Gymnasium zu Lingen hier kürzlich berichtet wurde, mit der Herstellung einer in der Universität zu Göttingen aufzustellenden *Marmorbüste* des um das Zustandekommen des Bürgerlichen Gesetzbuches hochverdienten Rechtslehrers Dr. G. Planck betraut worden. -r-

London. Denkmal für Millais. Am 21. April d. J. wurde unter Vorsitz des Prinzen von Wales im Marlborough-House endgültig Beschluss gefasst über ein Millais zu errichtendes Denkmal. Der bezügliche Entwurf von Thomas Brock, R. A., wurde einstimmig genehmigt. Die Statue stellt den Künstler in Lebensgrösse dar mit der Palette in der linken Hand, während die rechte den Pinsel hält. Die Aufstellung des Denkmals findet vor dem rechten Flügel der sogenannten »Tate-Gallery« statt. Der offizielle Name der letzteren lautet bekanntlich »The British Art Gallery« und sie enthält nur moderne Kunstwerke englischer Meister. v. S.

WETTBEWERBE

Berlin. Der Preis der *Michael Beer-Stiftung* ist unter zwei Bewerbern dem Bildhauer Josef Limburg-Berlin zuerkannt worden. Er beträgt 2250 M. und verpflichtet zu einer einjährigen Studienreise nach Italien, wovon acht Monate in Rom zugebracht werden müssen. -r-

PERSONALIEN

Berlin. Als *Nachfolger des Professor Dr. Eduard Dobbert* ist der Kunstgelehrte Dr. Paul Schubring hierselbst an die Königliche akademische Hochschule für die bildenden Künste zu kommissarischer Verwaltung des Amtes berufen worden. -r-

Berlin. Der Direktor der königlichen Kunstsammlungen, Dr. Paul Seidel, ist für das Gebiet der bildenden Künste an Stelle des durch den Tod ausgeschiedenen Prof. Dr. Eduard Dobbert zum Mitglied des *Senats der Königl. Akademie der Künste* ernannt worden. -r-

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. So sehr man sich von den jetzigen (in No. 27 besprochenen) Ausstellungen bei Cassirer und besonders bei Keller & Reiner befriedigt fühlen kann, so sehr fühlt man die Leere der diesmaligen *Schulte*-Ausstellung. Leere leider nur bildlich, denn in Wirklichkeit geht kaum mehr in die Säle hinein, als darin ist. — Eine Wüste, in der nur wenige Oasen dem ermüdeten Blick Trost gewähren! — Die sogenannten »Photographischen Original-Gummidrucke« von *Hugo Henneberg*-Wien, *Heinrich Kühn*-Innsbruck und *Hans Watzek*-Wien mag man immerhin auch als einen solchen Lichtblick ansehen. Es sind Landschaften und Porträts von sehr malerischen Eigenschaften unter dieser grossen Zahl von Drucken. Eine »Holländische Dorfgasse«, eine »Karre in der Düne« und ganz besonders eine leichtgetönte »Spätdämmerung« von H. Kühn machen eine sehr bedeutende Bildwirkung und haben auf den ersten Blick entschieden etwas von dem Reiz des reinen Kunstwerkes.

Unter den Arbeiten von Watzek nenne ich als besonders gut die »Alte Frau«, den »Mädchenkopf« und den »Steinbruch«, und von Henneberg ist sehr zu rühmen die »Landschaft mit Birken«. Es ist nicht zu leugnen, dass die photographische Technik hier zu einer bedeutenden Vollkommenheit erhoben ist, zu einer so bedeutenden, dass man entschieden etwas von einer persönlichen Note zu spüren glaubt. Eben dadurch scheinen diese Arbeiten auf den ersten Blick fast wie wirkliche Kunstwerke im eigentlichen Sinne. Auf die Dauer freilich können sie die grosse Wirkung nach dieser Seite hin nicht in gleichem Grade ausüben, eben weil der Künstler selbst doch zu wenig Eigenes hineinlegen kann. Aber dass etwas derartig Malerisches auf rein mechanischem Wege überhaupt erreicht worden ist, das ist jedenfalls ebenso bewundernswert, wie erfreulich. — *Frithjof Smith-Hald*-Bergen zeigt in dem mit künstlichem Licht ausgestatteten Saal eine Sammlung von 57 »Norwegischen Landschaften und Marinen«. — Weshalb er das thut, ist schwer zu begreifen. — denn die Bilder sind fast durchweg konventionell, und in dieser Zahl in einer Reihe aufmarschiert, wirken sie überaus langweilig. Sie haben etwas Öldruckartiges, wozu die blank polierten Rahmen, die sich sehr vordrängen, allerdings gut passen. Fast könnte man ihnen für diese letztere Eigenschaft dankbar sein. —

Draussen hat nun endlich der Mai seinen Einzug gehalten in einer Gestalt, wie man es von ihm verlangen kann, und wie ihn die Dichter besingen und feiern. Weshalb er in diesem Jahr so lange ein unfreundliches Gesicht gemacht hat, das weiss ich jetzt. Der Maler *Ritzberger*-Wien stellt bei Schulte ein Bild aus, das er »Mai« nennt. »Er« beugt sich über die Lehne der Gartenbank, auf der »Sie« schämig errötend und zu Boden blickend, sitzt, und sagt ihr etwas, oder hat ihr etwas gesagt. Sonnenreflexe spielen, ganz verständig übrigens, durch das grüne Laub der Bäume und auch über den mit frischgewaschenem Linnen bedeckten Tisch, auf dem ein ganz hübsch gemaltes Stillleben von

Gläsern, Tassen etc. aufgebaut ist. Die Signatur des Ganzen ist »frischgewaschen«, eine unendliche Süssigkeit und Holdseligkeit duftet einem entgegen. — Ja, das hat den Mai verschnupft und darum hat er die Menschheit wieder verschnupft. Aber warum hat das Bild nicht einfach den Titel »Die Gartenlaube« erhalten? —

Der Name *Klein-Chevalier* ist in deutschen Landen weit bekannt. Hier sind einige Porträts von einem Maler dieses Namens ausgestellt, die angesichts jener Thatsache Verwunderung wachrufen müssen. Es ist kaum zu verstehen, weshalb ein Künstler von Ruf eine Arbeit, wie das Bild des Professors Schmoller, der öffentlichen Kritik preisgiebt. Das Porträt des Freiherrn von R. ist ja noch leidlich, aber das der Frau Geheimrat W.-H. ist doch recht trocken und uninteressant, und dieses Bildnis Schmoller's kann man nur als dilettantisch bezeichnen. —

Ich könnte die Schilderung des Unerfreulichen leicht noch vervollständigen, indem ich z. B. über die Landschaften von *H. Rhoden*, bei deren Abendstimmungen einem ganz grün und gelb vor den Augen wird, oder über die niederschlagenden Porträts der Gräfin *H. v. Pfeil* erbauliche Betrachtungen anstellte, aber meine Leser haben Anspruch darauf, endlich die Oasen kennen zu lernen. Unter diese muss man *Dettmann*'s »Lebensfrühling«, der wirklich etwas vom Frühling hat, muss man auch einzelne der Bilder von *Olof Jernberg*-Düsseldorf rechnen, wie das farbig-frische »Oktobermorgen« und die ganz ausgezeichnete »Morgenstimmung«, während allerdings einzelne andere Arbeiten des Künstlers, wie »Kuhweide« und »Landweg in Flandern« nicht so erfrischend wirken, wie wir es sonst von ihm gewohnt sind. — *Leo Samberger*'s schon bekanntes Selbstporträt hat sehr viel Gutes, ebenso das Bildnis seines Vaters, während in dem »Liebespaar« etwas gesucht Dämonisches stört. — In seinen Porträts ist allerdings viel Lenbachisches, aber das ist am Ende kein Fehler, wenn trotzdem genug Eigenes darin ist, wie in den beiden genannten. — *Emanuel Hegenbarth*-München hat ein gutes Bild »Am Waldrand« und ein sehr gutes »Sandfuhrwerk« gesandt, das zu rühmen ist sowohl wegen der Gesamtstimmung, der Sonne, die es enthält, als auch wegen der Bewegung in der Gestalt des grabenden Fuhrmanns. — Zu den besten ausgestellten Werken aber sind zu rechnen »Die Einsame« von *Marianne Stokes*-London, ein durch sehr bedeutende malerische Eigenschaften hervorragendes Bild, und vor allem *Therese Schwartze*'s-Amsterdam famos flott und doch sorgfältig durchgeführtes, farbenfeines »Am Fenster«, sowie der »Chorknabe« derselben Künstlerin. Ihre sogenannte »Musa« fällt allerdings stark ab.

Den Glanzpunkt der Ausstellung bieten aber das sonnige »Widerspenstig« genannte Bild des ochsentreibenden Jungen von *Heinrich Zügel*-München, das »Hochwasser« dieses bedeutenden Meisters, und die prachtvollen Darstellungen aus dem Leben des »Federviehs« von seinem hochbegabten Schüler *Rudolf Schramm*-Zittau. Diese »Truthühner in der Mittagssonne«, diese »Truthühner nach dem Regen«, diese »Enten im Schilf« und — last not least — diese »Hühner in der Mittagssonne« sind nicht bloss kräftig und brillant gemalte wundervolle, packende Tierbilder, sondern es sind Schöpfungen voll starkempfundener Stimmung! *P. W.*

Berlin. In der Grossen Berliner Kunstausstellung sind bisher u. a. folgende Werke verkauft worden: Ernst Hausmann »Orangenverkäuferin«, Ölgemälde. Hans Herrmann »Am Kanal«, Ölgemälde. Carl Hochhaus »Araber«, Ölgemälde. Fernand Le Goot-Gerard »Fischerboote in Concarneau«, Ölgemälde. Gari Melchers »Ziegenhirtin«, Ölgemälde. H. Holtzbecher »Lais«, Ölgemälde (zweimal). Paul Vorgang »Aus dem Muskauer Park«, Ölgemälde. Paul Vorgang »Herbstmorgen am Lietzensee«, Ölgemälde. O. Hartung »Marabu-Storch«, Plastik. P. Winter »Aschenschale« und »Schwanleuchter«. Carl Kronberger »Betende Frau«, Ölgemälde. René Billotte »Landschaft im Departement Landes«, Ölgemälde. Josef Limburg »Junge Liebe«, Plastik. Otto Piltz »Im Kinderheim«, Ölgemälde. H. von Siemiradzki »Junge römische Mädchen beim Würfelspiel«, Ölgemälde. Paul Vorgang »Erlenbüsche«, Ölgemälde. Clara Berkowski »Theestunde«, Ölgemälde. Gari Melchers »Hafen«, Ölgemälde. Carl Röder »Im Walde«, Ölgemälde. Stephan Walter »Nischenbrunnen«, Plastik in Marmorausführung. Julien le Blant »Der Werbesergeant«, Ölgemälde. R. Franke »Studienkopf«, Plastik. H. Weiss »Abschied«, Illustration. P. Flickel »Ilsethal«, Ölgemälde, sowie viele kunstgewerbliche Gegenstände. — Ferner wurde von der Kaiserin Friedrich ein Fächer von Johanna Ewald angekauft. Der »Deutsche Kunstverein« erwarb folgende Werke: Eugen Bracht »Der Haidebach«, Ölgemälde. Rich. Eschke »An der Fähre von Pont Aven«, Ölgemälde. Elise Hedinger »Austern und Muscheln«, Ölgemälde. Heinr. Heimes »Der Skelper«, Ölgemälde. Hans Licht »Aus alter Zeit«, Märkisches Städtchen«, Ölgemälde. Wilh. Georg Ritter »Landschaft, Vorfrühling«, Ölgemälde. Aug. Wilcken's »Nordschleswigsche Bauernstube«, Ölgemälde. Arthur Levin-Funke »O Jugendlust«, Plastik. Seitens des »Vereins der Kunstfreunde im preussischen Staate« sind zur Verlosung angekauft: Karl Ludwig »Sonntagmorgen auf der Soinalm am Wendelstein«, Ölgemälde. Paul Meyer-Mainz »Klatsch«, Ölgemälde. Maximilian Schäfer »Aufziehendes Gewitter«, Ölgemälde. Emmi Rose »Melonen und Blumen«, Ölgemälde. Carl Saltzmann »Im Winterhafen«, Ölgemälde. Franz Schreyer »Winterabend am Bach«, Ölgemälde. Herm. Seeger »Sommerlust«, Ölgemälde. -r-

VOM KUNSTMARKT

Stuttgart. Unserem Bericht in No. 27 der Kunstchronik über die am 14. und 15. Mai unter Leitung der Gutekunst'schen Kunsthandlung in Stuttgart stattgehabte Versteigerung der berühmten Dürer-Sammlung des verst. Herrn H. A. Cornill-d'Orville in Frankfurt a. M. ist noch nachzutragen, dass diese Versteigerung unter ganz ungewöhnlich zahlreicher Beteiligung stattgefunden hat, sowohl seitens der Museums-Vorstände des In- und Auslandes als auch seitens der Sammler und Liebhaber. Dementsprechend sind auch für viele Blätter Preise erzielt worden, wie sie noch nie zuvor auch nur annähernd bezahlt wurden. Überhaupt hat diese Auktion den Beweis geliefert, dass der grösste deutsche Meister des 15. Jahrhunderts, der eine Zeitlang ganz vernachlässigt schien, neuerdings wieder sich ganz besonderer Wertschätzung erfreut und zwar ebensosehr im Auslande als im eigenen Vaterlande. Einige der erzielten Preise, welche in unserem letzten Bericht aus Versehen weggeblieben sind, lassen wir hier folgen: Katalog No. 31. Der Degenknopf Kaiser Maximilian's, 990 M. — No. 34. Christus am Kreuz, B. 24, 720 M. — No. 66. Der heil. Hieronymus. Die seltene Radierung, B. 59, in einem unübertrefflich schönen Druck, 12000 M. — No. 101. Die drei Bauern, B. 86, 1040 M. — No. 125. Das Porträt des Jochim Patenies, B. 108, 1800 M. — Von den Holzschnitten sind noch zu erwähnen: No. 132. Simson tötet den Löwen, B. 2, 520 M. — No. 169. Maria m. d. Kinde auf einer Rasenbank, B. 98, 1530 M. — No. 205. Die Säule, B. 129, 2650 M. — No. 228. Der Triumphwagen des Kaisers Maximilian, B. 139, 2090 M. — No. 248. Das Porträt des Kaisers Maximilian, B. 154, 1420 M. — No. 261. Das Wappen Dürer's, B. 160, 910 M. — No. 284. Ecce homo, P. 174, 3260 M. — No. 311. Das Antlitz Christi, P., 700 M.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 31. 20. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (32) der Kunstchronik erscheint am 16. August.

VON DER PARISER WELTAUSSTELLUNG.

Künstlerische Eindrücke von

WERNER WEISBACH.

Wer sich in den Strudel einer Weltausstellung stürzt, um die Erscheinungen auf künstlerischem Gebiete zu verfolgen, der hat viel herumzugehen; denn für die Kunst im weitesten Sinne des Wortes bietet solch eine Ausstellung einen grossen Spielraum. Schon die äussere Gesamtorganisation kann nach künstlerischen Gesichtspunkten erfolgen. Dann bietet jedes Gebäude, jeder Innenraum Gelegenheit für künstlerische Bethätigung, sofern nur die Aufgabe in die rechten Hände fällt.

Als äusseres Gesamtbild, das darf wohl mit Bestimmtheit gesagt werden, macht die Pariser Ausstellung keinen künstlerischen Eindruck. Entsprechende Erwartungen sind zweifellos getäuscht worden. Selbst die gewaltige Anlage, die nach dem Abbruch des alten Palais de l'Industrie einen freien Durchblick von den Champs Elisées bis zu dem Invalidendom ermöglichte, mit den beiden Palästen, dem Grand und Petit Palais im Vordergrunde, dem über die Seine führenden Pont Alexandre III und den Gebäuden für die häusliche Decoration und Industrie auf der Esplanade des Invalides, zwischen denen sich in weiter Ferne die goldene Kuppel des Domes erhebt, übt, wenn auch grossartig erdacht, in der Ausführung keine besondere Wirkung aus. Schuld daran ist zum Teil die kleinliche Zuckerbäckerarchitektur der Industriepaläste. Man hätte sie mit dem Invalidenpalais zusammenstimmen und dem Ganzen eine einheitliche architektonische Idee zu Grunde legen müssen. Dazu war aber ein genialer Architekt erforderlich. Was hier fabriziert wurde, ist elende Stuckateurarbeit.

Dass die Porte monumentale, der Haupteingang von der Place de la Concorde, ein offener pavillonartiger Bau mit Kuppeldach, völlig missglückt ist, haben die Pariser selbst zur Genüge empfunden, und sie hätten am liebsten die die Kuppel krönende Statue der Pariserin von ihrem hohen Standort, von dem sie die Fremden begrüssen sollte, gezerrt, wenn das Unternehmen nach Fertigstellung des Baues nicht ein so kostspieliges gewesen wäre. Es ist eine Farce, dieses bunte, byzantinisierende Bauwerk mit zwei kolossalen, byzantinisch gewandeten Frauenfiguren in den Nischen am Boden, überragt von der augenscheinlich nicht zur besten Gesellschaft gehörigen Dame in modernster Toilette.

Ein dankbares Feld für architektonische Aufgaben hätte die sogenannte Rue des Nations, die sich hart am linken Ufer der Seine hinzieht, bieten können. Jeder Staat, bis zu den kleinsten, hat sich hier ein Repräsentationshaus errichtet in einem seinem Lande eigentümlichen Stil der Vergangenheit oder Gegenwart. Kein einziges indessen stellt eine wirklich grosse architektonische Schöpfung dar. Als Gesamtleistung im Inneren und Äusseren macht vielleicht das englische Haus den vornehmsten, harmonischsten Eindruck. Die Fassaden sind in einfachem Tudorstil gehalten, dem die moderne englische Baukunst so manche wertvolle Anregung verdankt. In Anlehnung an ihn hat sie sich ihre würdige Einfachheit bewahrt und ist nicht in die kontinentale, namentlich auch in Deutschland leider so verbreitete Manier der Überladung mit prunkvoll sein sollenden Ornamenten verfallen. Die Fassade der guten englischen Häuser entwickelt sich zweckentsprechend von innen heraus und erscheint nicht etwa nur wie eine vorgesetzte Kulisse. Wer noch kein Wohnhaus in England gesehen hat, dem wird das Haus der Rue des Nations sicherlich in seinem Äusseren und Inneren manche wertvolle Anregung bieten. Es ist ein durchaus eigenartiger Geschmack, der sich auch im Inneren kund giebt, technisch von den Holzverkleidungen der Wände bis zu den Stuckverzierungen der Decken alles vortrefflich ausgeführt. Man atmet in diesen Räumen eine hohe, verfeinerte Kultur. Und mit wie herrlichen Kunstschätzen hat man das »Home« ausgestattet. Da begrüssen den Eintretenden prachtvolle, farbenglühende Webereien nach Entwürfen von Burne

Jones. Gemälde der grössten englischen Maler zieren allenthalben die Wände. Reynolds, Gainsborough, Romney, Bonington, Turner sind in guten Werken vertreten und zwingen den kontinentalen Besuchern, welche von diesen Malereien, die nur spärlich über ihr Vaterland hinausgelangt sind, kaum eine Vorstellung mitbringen, staunende Bewunderung ab. — Auch der Pavillon der Peninsular and Oriental Schiffahrtsgesellschaft auf dem Champ de Mars ist zweifellos eine der feinsten architektonischen Leistungen und macht der englischen Baukunst alle Ehre.

Ein reizendes Produkt bodenwüchsiger, etwas rustikaler Kunst ist das dänische Häuschen der Rue des Nations mit seiner feinen, holzgeschnitzten Fassade. Anspruchslos in seinem Äusseren und Inneren trägt es das Gepräge eines einheitlichen, in sich gefestigten Stils.

Das deutsche Haus ist seinem Äusseren nach ein Renaissancebau mit Fassadenmalereien. Im Inneren birgt der erste Stock die Sammlung französischer Kunstwerke aus dem Besitze des Kaisers: Watteaus, Lancrets, Paters von einer Feinheit, dass selbst die auf diesem Gebiete verwöhnten Pariser bewundernd herbeiströmen und das Haus belagern. Um die geschmackvolle Aufstellung der Kunstwerke, sowie die im Rokokostil gehaltene Ausschmückung der Räume hat sich der Direktor der königlichen Sammlungen Dr. Paul Seidel in bewährter Weise aufs höchste verdient gemacht, zugleich der Verfasser des reizend ausgestatteten Führers durch die Räume.

Von den anderen Häusern der Rue des Nations bieten dem Freunde alter Kunst noch Spanien, Belgien und Ungarn Bemerkenswertes. Spanien hat eine ganz einzigartige Sammlung der kostbarsten flandrischen Gobelins des 15. und 16. Jahrhunderts von einer geradezu staunenswerten Erhaltung aus königlichem Besitz in seinem Palais vereinigt, dazu einige wenige Prunkwaffen der Renaissance deutscher und italienischer Herkunft. In dem ersten Stockwerk des belgischen Palastes, das eine getreue Kopie des Rathauses zu Audenarde ist, hat ein Teil der interessanten Sammlung des M. Léon Somzée in Brüssel Aufstellung gefunden. Sie ist namentlich reich an wertvollen frühniederländischen Bildern: Memling, Gerard David, Massys. Auch die liebenswürdige, eigenartige Madonna von der Hand jenes dem Rogier van der Weyden nahestehenden Malers, des sogenannten Meisters von Flémalle, ist zur Ausstellung gelangt. Ungarn hat Waffen, sowie meist kunstgewerbliche Gegenstände aus seiner Vorzeit vereinigt.

Den Hauptanziehungspunkt für die Freunde alter Kunst wird natürlich das Petit Palais bilden. Es ist, wenn auch gerade keine bedeutende architektonische Leistung, so doch einer der anmutigsten Bauten der ganzen Ausstellung. Den Mittelpunkt bildet ein offener Hof mit Säulenumgang, um den sich zwei parallel nebeneinander laufende Galerien, in denen die Kunstwerke aufgestellt sind, im Halbkreise herumziehen. Alles ist frei, geräumig, liebenswürdig. In diesen einladenden Räumen hat man versucht, eine Entwicklung der französischen Kunst, oder vielmehr des Kunstgewerbes von der Gallierzeit an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu geben. Zur Dekoration wurden prachtvolle Gobelins und Möbel des staatlichen Garde meuble verwendet. Provinzialmuseen und Privatsammlungen steuerten ihre Schätze zum Gelingen des Werkes bei. Der Erfolg ist zweifellos ein glänzender. Sowohl was geschmackvolle Anordnung betrifft, als vom museumstechnischen Standpunkt betrachtet, ist die Organisation des Ganzen im höchsten Grade rühmenswert, und den Leitern, an ihrer Spitze Emile Molinier, muss die grösste Anerkennung gespendet werden. Von dem reichen Inhalt an Webereien, Möbeln, Bronze-, Elfenbein- und Holzskulpturen, Fayencen und Porzellanen, Email- und Goldschmiedearbeiten nur annähernd eine Vorstellung zu geben, ist in dem hier gezogenen Rahmen natürlich nicht möglich. Jeder wird seinem Geschmacke gemäss in den behaglichen Räumen eine Quelle reinsten künstlerischen Genusses finden.

Das Gleiche kann nicht von dem gegenüberliegenden Grand Palais, in welchem die moderne Kunst ihr Heim gefunden, gesagt werden. Es ist völlig missglückt, sowohl aussen wie innen. Wenn man die in der Mitte liegende riesige, kreuzförmige Skulpturenhalle betritt, in der Bildwerke verschiedensten Materials in Stein, Gips, Bronze in unangenehmstem Durcheinander zusammengedrängt sind, wo sich einem hier nackte Frauenleiber entgegenstrecken, dort ein paar wilde Rosse sich hoch aufbäumen, dann wieder eine Schlange vom Arme ihrer Bändigerin auf den arglosen Besucher zu stürzen scheint, dass einem von all dem Gliedergewimmel ganz angst und bange wird, dann glaubt man sich an eine Dante'sche Höllenfahrt erinnnert. Von dem Genuss eines einzelnen plastischen Werkes, bei dem gerade so viel auf den Standpunkt und die Umgebung ankommt, kann dabei natürlich keine Rede sein. Die Künstler selbst sollten einsehen, dass ihnen mit dieser Massenanhäufung nicht gedient ist.

Wer die französische Plastik auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit in den Werken eines ganz einzigartigen Genius kennen lernen will, der begebe sich ausserhalb der Ausstellung zur Place de l'Alma, wo der Bildhauer Rodin in einem eigenen Pavillon einen Teil seines Lebenswerkes vereinigt hat. Die Bildwerke in Erz und Stein scheinen wie von einem vibrierenden psychischen Fluidum durchweht. Man weiss nicht, ob man die plastisch formale Gestaltungskraft oder die geistige Beseelung der Form mehr bewundern soll.

Unerfreulich, wenn auch nicht in dem Masse wie die grosse Skulpturenhalle, sind gleichfalls die meisten Bildersäle des Grand Palais. Eine rühmliche Ausnahme in der Ausschmückung ihrer Räume bilden Österreich und Deutschland. Die Wiener Secession hat ihren kleinen Saal in reizvoller Weise unter diskreter Anwendung moderner Formen leicht und anmutig ausgestattet. Die Dekoration der deutschen Räume wirkt etwas schwer, ist aber im ganzen höchst geschmackvoll und gelungen, wie man es von einem Zusammenwirken von Emanuel Seidl und Lenbach

nicht anders erwarten konnte. Weniger günstig lässt sich über die Art der Auswahl und Aufhängung der deutschen Bilder urteilen. Nach welchen Grundsätzen die Auswahl erfolgte, das zu enträtseln möchte schwer fallen. Das Beste, was augenblicklich in Deutschland geleistet wird, vorurteilslos darzubieten, dieser Grundsatz ist jedenfalls nicht massgebend gewesen. Von Leibl findet man nur ein kleines Bildchen in irgend einer Ecke, Thoma ist nicht günstig vertreten. Ein Künstler wie Leistikow ist durch Aufnahme eines wenig sagenden Bildes vergewaltigt worden, Max Liebermann hat man in eine höhere Region verstossen. Ein Glück, dass die Franzosen schon seit langem für Liebermann gute Augen haben. Während so eine Anzahl unserer besten Maler ungünstig oder gar nicht vertreten ist, muss es andererseits jeden Unbefangenen peinlich berühren, einen weltbekannten Künstler wie Lenbach auf Kosten seiner Kollegen mit elf Bildern auftreten zu sehen. Die Reichsregierung wird zweifellos selbst zur Erkenntnis des Misserfolges gelangen und künftighin ähnliche Aufgaben hoffentlich in die Hände von Männern legen, die ausserhalb des künstlerischen Berufes stehend, ein freies und unparteiisches Urteil haben, wie etwa Museumsdirektoren. Bei richtiger Auswahl hätte Deutschland neben dem, was andere Nationen geboten, gross dagestanden.

An neuen Erscheinungen bietet die Gemäldeausstellung kaum viel besonders Interessantes und Anziehendes. Als Ganzes, wenn man das künstlerische Niveau betrachtet, sind von den Ausländern vielleicht Dänemark und Nordamerika am vorteilhaftesten und einheitlichsten vertreten, beide fast ohne jeden Akademizismus, mit einem freien Blick für die Natur und Ansätzen einer gesunden Valeurmalerei.

Frankreich selbst konnte sich natürlich viel freier entfalten als das Ausland, da ihm derselbe Raum zur Verfügung stand wie allen Fremden zusammen. Neben den modernen Bildern hat man eine Centenarausstellung zusammengebracht, die etwa mit Ingres und David beginnt, und eine Übersicht über die bedeutenderen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts giebt. Ingres selbst ist vortrefflich vertreten, und man wird so recht gewahr, eine wie gesunde künstlerische Kraft in ihm, dem Vater des Klassizismus, steckte, die sich bei seinen Nachfolgern, schon bei Flandrin, so sehr abschwächte. Die Historienmaler, voran Delacroix mit seiner strahlenden Farbenpracht, Géricault, Couture, daneben Sittenschilderer wie Lami, Gavarni, Daumier ziehen an uns vorüber. Der letztere namentlich überrascht durch eine ganz modern wirkende, ausserordentlich fein gestimmte Farbengebung. Courbet und Bastien Lepage verkünden ihren Realismus.

Eine Anzahl von Räumen des Erdgeschosses nehmen die Werke der Schule von Barbizon ein. Treffliche Zeichnungen, namentlich von Millet, hat man noch in dem hinteren Treppenkorridor des oberen Stockwerkes zu suchen. Dass diese Säle für den Kunstfreund wahre Stätten der Andacht sind, braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden. Rousseau, Diaz, Corot, Daubigny, Dupré nehmen hier den Blick gefangen. Am günstigsten und vielseitigsten ist Corot vertreten. Von der ganzen Grösse Dupré's kann man sich nach dem Ausgestellten kaum einen vollen Begriff machen. Perlen Millet'scher Kunst, Gemälde und Zeichnungen, sind hier und dort zerstreut.

Als Ganzes, und somit als bedeutender historischer Faktor auftretend, präsentiert sich auch die impressionistische Schule mit Manet und Degas an der Spitze, Sisley, Pissarro, Monet, Renoir. Man hat im grossen und ganzen nur sozusagen zahmere Werke ausgestellt, was dem Erfolge zweifellos zugute kommen wird. In ihrer Totalität macht die Schule, namentlich im Vergleich mit den neuesten Leistungen der französischen Malerei, einen ungeheuer imponierenden Eindruck. Sie erscheint als die naturgemässe Weiterentwicklung der Schule von Barbizon, und man flieht von den Allerjüngsten immer wieder gern in diese stimmungsvollen Räume zurück.

Für die neueste französische Malerei ist die Jahrhundertausstellung sicherlich nicht als ein Ereignis von Bedeutung anzusehen. Die grossen Bekannten sind es, die immer wieder das Auge fesseln: Besnard, Carrière, Fantin Latour. Die Landschaftsmalerei hat unter ihren jüngsten Vertretern keine aufzuweisen, die sich mit den oben genannten Impressionisten messen könnten. —

Streben wir von dem Grand Palais an einem der schmalen Uferstreifen Seine-abwärts, so erreichen wir nach einer beträchtlichen Zeit den zweiten grossen Ausstellungskomplex, der sich vom Trocadéro an über das ganze Marsfeld ausdehnt. Er ist noch weit umfangreicher als der der Invalidenesplanade und bietet dem nach künstlerischen Architekturleistungen spähenden Auge ebensowenig des Anziehenden. Die das Champ de Mars umgebenden riesigen Hallen für die verschiedenen Industriezweige entbehren jedes künstlerischen Anstriches. Für die Architektur bedeuten diese Ausstellungsgebäude eine Niederlage schlimmster Art. Es fehlt jeder grosse Zug, alles ist kleinlich und detailliert. Gips und immer wieder Gips, das ist die Parole.

Unter den Pavillons, die den vorderen der Seine zugewandten Teil des Marsfeldes bedecken, bietet einer dem Kunstfreund besonderes Interesse, das Palais du Costume. Es ist seiner ganzen Idee und Durchführung nach eine der gelungensten Veranstaltungen der Ausstellung. Man hat versucht, eine Übersicht über die Geschichte des Kostüms zu geben, indem man eine Reihe von Figurengruppen in Trachten der verschiedenen Zeiten schuf. Diese Wachs-Figuren sind in eine mit feinem künstlerischem Geschmack durchgeführte, der jedesmaligen Epoche entsprechende Umgebung gestellt. Alles ist stilgemäss, zum Teil mit verschwenderischer Pracht ausgestattet, einige der Interieurs von grösster Anmut. Das Künstlerische überwiegt so sehr, dass man niemals einen unangenehmen, panoptikumartigen Eindruck empfindet. Ein Teil des Effekts wird auch dadurch bewirkt, dass die Scenen von dem Beschauer durch Glaswände getrennt sind, so dass jede Aufdringlichkeit vermieden und das Ganze gleichsam in eine andere, vom wirklichen Leben entfernte Sphäre gerückt erscheint. Hier sind

die Franzosen so recht in ihrem Element. Die »Doigts de fée«, diese Gabe, eine Sache, oft mit geringen Mitteln, so auszugestalten, dass sie in ihrer denkbar wirksamsten Form zur Geltung kommt, sind dieser Nation ja seit Alters eigen.

Der Trocadéro nebst allen umliegenden Ausstellungsgebäuden ist der Kolonialabteilung eingeräumt. Die Baulichkeiten sind hier zwischen den grossen Bäumen versteckt, so dass man von keiner Stelle einen Gesamtüberblick über sie gewinnen kann. Der ganze Komplex mit seinen hübschen Nachahmungen afrikanischer und asiatischer Häuser und Tempel würde, wenn man ihn besser übersehen könnte, und alles nicht so nahe aufeinander gerückt wäre, gewiss einen recht pittoresken Eindruck machen. Besonders interessant ist eine gut gelungene Nachahmung des alten Felsentempels der Khmer in Cambodja, eines der ältesten asiatischen Kulturvölker. Neben dem Trocadéro hat auch Russland, das in der Rue des Nations gar nicht vertreten ist, seinen Kolonieen einen eigenen grossen Palast errichtet.

Eine Stätte, die zum Genusse reizendster alter Kunst einladet, ist in der Nähe des Trocadéro der japanische Pavillon. Hier sind, zum grossen Teil aus kaiserlichem Besitz, wunderbare Kunstwerke aus der japanischen Vergangenheit ausgestellt. Im oberen Stockwerk kann man eine gewählte Kollektion von Malereien, teilweise in sehr früher Zeit entstanden, bewundern. Unten fesseln den Besucher Skulpturen in Holz und Bronze, die herrlichsten Lack- und Perlmutterarbeiten, eine kleine, aber fein zusammengestellte Kollektion von Fayencen, unter all diesen Gegenständen wahre Wunder an Geschmack und technischer Durchführung. Auf gleicher Höhe künstlerischer Vollendung stehen in ihrer Art die modernen japanischen Webereien und Stickereien in der Gewebe-Abteilung des Champ de Mars. In der üppigen Pracht ihres Formenreichtums, ihrer feinen Stilisierung und ihrem berauschenden Farbenzauber sind sie nahezu unerreicht.

Dass die Industriepaläste der Invalidenesplanade für jeden Freund moderner Kunst die reichste Anregung bieten, bedarf wohl kaum eines Hinweises. Sie bilden die Hauptstätte für jeden, der sich über das Kunstgewerbe orientieren will.

Unübertroffen steht Frankreich auf dem schon seit lange von ihm kultivierten Gebiete der Keramik da. Es zeigt eine schier unerschöpfliche Vielseitigkeit. Jeder von den Meistern des Grès hat seine eigene Technik, seine besonderen Farbenreize; Chaplet, Taile Doat, Dalpeyrat, Delaherge, Clément Massier, Bigot, Lachenal, Georges Hoendschel. Wir haben in Deutschland vielleicht drei diesen etwa an die Seite zu stellen, Mutz in Hamburg, Scharvogel in München und Läuger in Karlsruhe. Die staatliche Manufaktur in Sèvres hat eine bewundernswerte, in höchstem Masse abwechslungsreiche Ausstellung in Porzellan und Grès zusammengebracht. Wir Deutsche müssen, wenn wir von dort zu der mehr prunkhaften als geschmackvollen Ausstellung der Berliner Königlichen Porzellan-Manufaktur unsere Schritte lenken, wohl etwas beschämt die Augen senken. Dänemark ist durch die königliche Fabrik in Kopenhagen und Bing & Gröndal auf's würdigste vertreten. In der Glasindustrie ragen durch ihre vornehme Eigenart wie stets die Arbeiten von Emile Gallé und unserem trefflichen Radierer Karl Koepping hervor. Das Haus Tiffany in New-York zeigt, dass es auf diesem Gebiete, was künstlerische Qualität betrifft, weit Hervorragenderes leistet als in der Goldschmiedekunst.

Das Beste, was das französische Kunstgewerbe in den letzten Jahren hervorgebracht, ist in dem Pavillon der Union des Arts décoratifs vereinigt, der von dem Architekten Georges Hoendschel erbaut und von Besnard mit einem prachtvollen dekorativen Wandgemälde ausgestattet ist. Hier findet man eine vortreffliche Auswahl von Gefässen und Luxusgegenständen aller Art, die das moderne französische Kunstgewerbe auf seiner vollen Höhe zeigen. In der Emailtechnik, sowie in der Fassung von Edelsteinen steht Frankreich noch immer an der Spitze. Zu wie ausserordentlichen, oft geradezu märchenhaften Wirkungen die Verbindung von edlen Metallen, Emaillen und Steinen bei der Ausführung von Geschmeide gesteigert werden kann, dafür legen die in diesem Pavillon und in einer eigenen Vitrine der Orfèverie-Abteilung ausgestellten Schmuckstücke von René Lalique das beredteste Zeugnis ab. Werke des zu jener Zeit noch wenig bekannten Künstlers waren mir zum erstenmal auf der Brüsseler Weltausstellung im Jahre 1896 entgegengetreten, und ich hatte damals schon die Empfindung, einer höchst eigenartigen, bedeutenden Persönlichkeit gegenüberzustehen. Diesmal bildet die Vitrine Lalique's einen »Clou« der Ausstellung. Er überragt dadurch alle seine Kollegen, dass jede seiner Arbeiten als ein organisches Kunstwerk erscheint, als die unmittelbare Verwirklichung einer künstlerischen Idee, die für das zur Ausführung benutzte Material bis ins kleinste Detail erdacht ist. Keine Mühe in der Behandlung des Materials scheint vorhanden. In jedem Stück glaubt man den schöpferischen Funken des Meisters zu spüren.

Einige der bedeutenden Keramisten haben, ausser auf ihren eigenen Plätzen besonders hervorragende ältere Stücke auch bei der Union des Arts décoratifs ausgestellt. Die hier gleichfalls vertretenen Silberarbeiten von Cardeilhac werden den Kunstfreund sicherlich veranlassen, dem besonderen Ausstellungsraum dieser Firma in der Orfèvrerie-Abteilung seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Er wird dort höchst reizvolle Gegenstände für den Tisch und den täglichen Gebrauch finden, mit neuen, der Silbertechnik durchaus entsprechenden Mustern, teilweise eine äusserst eigenartige Zusammenstellung von Silber und getöntem Elfenbein.

Doch es ist nicht möglich, auf alles Einzelne einzugehen. Es sei nur noch gestattet, den Liebhaber von gewebten Stoffen auf die schwedische und norwegische Abteilung zu verweisen, wo namentlich Arbeiten von Frida Hansen durch ihre feine Farbenwahl und musterhafte technische Ausführung die Bewunderung herausfordern. Die französische Manufacture des Gobelins hat nach einem phantasievollen,

farbenprächtigen Karton von Gustave Moreau eine Meisterleistung ersten Ranges geschaffen, von einer staunenswerten Weichheit in den Farbenübergängen.

Werfen wir am Schluss noch einen Blick auf Deutschland, so darf es mit dem Resultat der Ausstellung wohl zufrieden sein. Seine Haupterfolge liegen allerdings nicht auf kunstgewerblichem Gebiete. Sie sind in den technischen Gruppen auf dem Champ de Mars zu suchen. Indessen macht auch die deutsche Abteilung der Invalidenesplanade einen durchaus würdigen und vornehmen Eindruck. Vor allem befriedigt namentlich im Vergleich mit anderen Ländern die einheitliche, auch ästhetischen Gesichtspunkten Rechnung tragende Aufstellung. Immer wieder hört man in Paris, sobald man auf die vortreffliche Organisation des Ausstellungsmaterials zu sprechen kommt, die aussergewöhnliche Umsicht und Thatkraft des deutschen Reichs-Kommissars Dr. Richter rühmen. Unsere Räume an der Invalidenesplanade sind jedenfalls unter allen nichtfranzösischen mit die abwechslungsreichsten und best arrangierten. Und wenn wir auch nicht gerade besonders hervorstechende, künstlerische Meisterleistungen darbieten, so zeugt doch das Ganze in seiner Gesamtheit von einem gesunden, kräftigen Streben. Ein Streben ist es eben nur im Vergleich mit Frankreich, dessen ältere, durch Generationen gepflegte und weiterentwickelte Kultur auf dem Gebiete des Luxus uns noch um einige Schritte voran ist, so dass man dort erntet, wo wir erst säen.

Interessant ist es, die verschiedenen Variationen des sogenannten modernen Stiles in der Innenausstattung von Wohnräumen bei Deutschen und Franzosen zu beobachten. Nirgends eine wirklich durchschlagende Leistung. Bing's Art nouveau macht in einem besonderen Pavillon, der eine Anzahl eingerichteter Wohnräume enthält, den Versuch, den modernen Stil salonfähig zu machen. Merkwürdig ist es, wie diese allermodernsten Verzierungen und Schnörkel in Holz und Metall und in Verbindung von beidem wieder mit den alten Rokoko-Ornamenten zu liebäugeln beginnen. Das Ganze hat etwas ungemein Kapriziöses; aber es ist nicht das prickelnd Kapriziöse des Rokoko, dem bei aller Freiheit und Ausgelassenheit doch gewisse naturalistische Elemente zu Grunde liegen. Dieses Schwelgen in wesenlosen Linien hat doch etwas Ungesundes, und ich glaube, die Blüten dieses Stiles werden absterben, ehe sie einmal eine wirklich reife Frucht gezeitigt.

In Deutschland sind die Künstler der Münchener Vereinigten Werkstätten die Vorkämpfer einer modernen Innendekoration. Bruno Paul, Pankok und Riemerschmid haben je einen kleinen Raum ausgestattet. So treffliche Einzelleistungen, namentlich in Metall, auch aus diesen Ateliers schon hervorgegangen sein mögen, die für das Unternehmen die grössten Sympathieen erwecken, so wenig befriedigen die Interieurs als Gesamtleistungen höhere künstlerische Ansprüche. Das hat sich schon im vorigen Jahr auf der Dresdener Ausstellung gezeigt. Das Gesuchte und Bizarre herrscht vor, ungeläutert durch einen feineren Geschmack.

Die besten Erfolge scheint mir der moderne Stil bei der Ausstattung von Speise- und Geschäftshäusern errungen zu haben, wo es auf einheitliche Holzkonstruktionen, worin überhaupt seine Stärke liegt, ankommt. In der Dekoration von Wohnräumen steht England, wie mich dünkt, voran. Dort hat das moderne Kunstgewerbe eine durchaus gesunde, auf solider Basis ruhende Entwicklung genommen. Jede Form wird durch den tektonischen Charakter des betreffenden Gegenstandes in erster Linie bedingt.

Für die Geschichte der Kunst bedeutet die Weltausstellung von 1900 kein historisches Ereignis. Sie hat keine neuen, bahnbrechenden Leistungen zu Tage gefördert, nichts oder doch nur wenig Unbeachtetes in ein helleres Licht gerückt. Ihr Hauptwert liegt in dem Retrospektiven. Das allein verlohnt eine Reise. Daneben wird es für jeden einen besonderen Reiz haben, die neuesten Leistungen der ganzen zivilisierten Welt an sich vorüberziehen zu lassen und der Kunst des neuen Jahrhunderts ein Prognostikon zu stellen.

NEKROLOGE

Berlin. Hier starb am 7. Juli nach vierzehntägiger Krankheit der bekannte Porträtmaler Professor *Max Koner.* Er war am 17. Juli 1846 zu Berlin geboren, studierte unter M. Michael und A. v. Werner und wurde, nachdem er mehrere Studienreisen ins Ausland gemacht hatte, im Oktober 1890 als ordentlicher Lehrer einer Malklasse an die Königl. akademische Hochschule für die bildenden Künste berufen. 1892 ward er zum Professor ernannt. In weiten Kreisen wurde er durch seine überaus lebenswahren Porträts Kaiser Wilhelm's II. bekannt und schuf in der Folge eine grosse Anzahl von Bildnissen bedeutender Persönlichkeiten, unter denen seine Porträts von Ernst Curtius und Herbert Bismarck besonders hervorragen. Sein Leben war reich an Erfolgen und Auszeichnungen, er war im Besitze zahlreicher grosser goldener Medaillen, blieb aber immer sich selbst getreu in seinem bescheidenen freundlichen Wesen. Seit 1886 war er mit Sophie Schäffer, seiner Schülerin, verheiratet, die als Porträtmalerin ebenfalls weit bekannt geworden ist. Koner's Schüler, wie alle, die ihn kannten, werden ihm ein treues Andenken bewahren. Auf seine künstlerische Wirksamkeit kommen wir in dem Bericht über die grosse Berliner Kunstausstellung in der nächsten Nummer der Kunstchronik ausführlich zurück. *P. W.*

Berlin. Die Kunstwissenschaft hat einen schmerzlichen Verlust erlitten. In der Nacht zum 2. Juli ist Professor Dr. *Paul Lehfeldt* auf einer Badereise in Kissingen gestorben. Er war am 9. Februar 1848 zu Berlin geboren als Sohn des Verlagsbuchhändlers Joseph Lehfeldt, in Firma Veit & Co. Da sein Vater nur geschichtliche und staatswissenschaftliche Werke verlegte, z. B. von Droysen, Savigny, Leopold Schefer, umgab bereits den Knaben eine wissenschaftliche Atmosphäre. Nach dem frühzeitigen Tode des Vaters, der ähnlich wie der Sohn einem Schlaganfall erlag (1858), übernahmen die Mutter und der 14 Jahre ältere Bruder die weitere Erziehung. Schon früh zeigte sich bei dem Knaben musikalische Begabung, er wurde Schüler des damals berühmten Virtuosen Ferdinand Laub und spielte gut Geige. Nachdem er das Gymnasium absolviert hatte, bezog er 1867 die Bonner Universität und studierte, namentlich bei Anton Springer, Kunstgeschichte. Auf Wunsch der Mutter aber, welche wollte, dass sein Zeichentalent

verwertet würde, wendete er sich dem Baufach zu, machte an der Berliner Bauakademie, wo er Schüler von Adler war, sein Bauführerexamen, zeichnete bei seinem Schwager Paul Meyerheim und arbeitete praktisch bei Gropius. Als Bauführer in Halle promovierte er am 8. Februar 1871 an der dortigen Universität zum Doktor, wozu er sich durch Kollegs bei Curtius und Herman Grimm vorbereitet hatte. Seine wissenschaftliche Neigung führte ihn zur Kunstgeschichte zurück und er beteiligte sich, anfangs gemeinsam mit Prof. Bergau in Nürnberg, an der Inventarisation der Kunstdenkmäler. Nachdem er 1880 ein Werk über Holzarchitektur herausgegeben hatte, veröffentlichte er 1886 die Inventarisation der Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Koblenz. Seit 1885 war Lehfeldt Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens, das er alle Jahre bereiste. Die Resultate seiner sorgfältigen Aufnahmen und eindringenden Forschungen legte er in einem, im Auftrage der vereinigten Regierungen geschaffenen, Inventarisationswerk nieder, von welchem 27 Bände erschienen sind und aus dessen Vollendung ihn leider der Tod herausgerissen hat. Als Nebenfrucht fiel bei dieser Arbeit die 1900 erschienene »Einführung in die Kunstgeschichte der thüringischen Staaten« ab, welche in diesen Blättern noch eingehend besprochen werden soll. Grössere Reisen führten ihn 1871 nach Italien, 1875 speziell nach Sizilien, 1883 nach Frankreich, 1893 nach Griechenland. Unter seinen kleineren Publikationen sei noch die 1892 erschienene Schrift über Luther's Verhältniss zu Kunst und Künstlern erwähnt. Auch die »Zeitschrift für bildende Kunst« verliert in ihm einen wertvollen Mitarbeiter, der noch kürzlich zu der vorjährigen Dresdner Cranachausstellung in einem Aufsatz über zwei Gemälde im Stadtschloss beziehungsweise auf der Veste Koburg (No. 11 der Kunstchronik von diesem Jahrgang) das Wort nahm. *Z.*

DENKMÄLER

London. Enthüllung einer Statue des Naturforschers Huxley im naturhistorischen Museum durch den Prinzen von Wales. Nachdem Huxley 1895 gestorben war, wurde bereits einige Monate später, am 27. November 1895, durch ein Komitee von 250 Mitgliedern unter Vorsitz des Herzogs von Devonshire der Beschluss gefasst, dem grossen Naturforscher und Gelehrten ein würdiges Denkmal im Museum zu setzen und den durch Beiträge gewonnenen event. Überschuss zur Prägung einer »Huxley-Erinnerungs-Medaille, sowie zur Förderung biologischer Wissenschaft zu verwenden. Aus allen Teilen der Erde, von jedem europäischen Staate und den Antipoden trafen so reichlich Beiträge ein, dass der obige Beschluss im vollsten Umfange ausgeführt werden konnte. Am 28. April wurde nun das von Mr. Onslow Ford hergestellte Marmorwerk durch den Prinzen von Wales enthüllt, der der grossen wissenschaftlichen Verdienste des Verstorbenen in längerer Rede gedachte. Das Standbild befindet sich unweit der Statuen Darwin's und Owen's. Professor Huxley ist sitzend, etwas überlebensgross dargestellt, der Kopf ein wenig geneigt, seine rechte Hand umfasst das Ende der Stuhllehne, während die linke festgeschlossen, so etwa, als wolle er einem vorgetragenen Beweise auch unwillkürlich materiell Nachdruck verleihen. Der Ausdruck des Gesichtes deutet Kraft und Gedankenschärfe an, doch tadeln Bekannte von ihm dass die Ähnlichkeit zu wünschen übrig lässt. In der Hauptsache aber sehen wir ein schöngelungenes Werk von vollendeter Technik vor uns. *v. S.*

London. Schenkungen an die »National Portrait-Gallery«. Unter den wichtigsten Zuwendungen, welche das obige Institut in letzter Zeit erhielt, befinden sich folgende: 1) William, der erste Graf Cowper, Lord Kanzler 1707—14, gemalt 1722 von dem deutschen, später als Sir G. Kneller geadelten, und in England zum Hofmaler ernannten Künstler; 2) Sir John Franklin, Bronzebüste, von Andrea C. Lucchesi. Geschenkt von von F. Mr. Rawensley, Grossneffen des arktischen Forschers; 3) Marian Evans, die berühmte Schriftstellerin (George Eliot). Ein 1842 angefertigtes Aquarellbild, bezeichnet »Mrs. Charles Bray«; 4) Eine Zeichnung von derselben Künstlerin, welche Robert Evans, den Vater von »George Eliot« darstellt. Die beiden letzten Bildnisse wurden von Mrs. Charles Bray geschenkt. *v. S.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Infolge einer glücklichen Neuerwerbung der kgl. Gemäldegalerie zu Berlin ist es möglich geworden, eine wichtige kunstgeschichtliche Frage zu lösen. Durch Vermittelung des Kaiser Friedrich-Museumsvereins sind der Galerie von Herrn Julius Wernher acht Tafelbilder des Ulmer Meisters *Hans Multscher* geschenkt worden. Es sind die Gemälde, welche sich ursprünglich in dem Besitz des Truchsess von Waldberg befanden und verschollen waren. In englischem Privatbesitz sind sie jetzt wieder zum Vorschein gekommen; es lässt sich feststellen, dass sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts in London versteigert worden waren. Auf der Tafel mit der Darstellung des Todes Mariä befindet sich eine Inschrift, welche, ausser der Jahreszahl 1437, Hans Multscher als den Maler nennt. Damit ist es erwiesen, dass dieser in Urkunden nur Bildhauer genannte Meister auch Maler war, und also auch beim Sterzinger Altar nicht nur die Figuren geschnitzt, sondern auch die Flügel gemalt hat. Die Berliner Tafeln haben ebenfalls die Flügel eines Altars gebildet und stimmen in Auswahl der Scenen und Anordnung mit den Sterzinger Tafeln, abgesehen von einigen Abweichungen, überein. Wir haben jetzt also zwei Hauptwerke des Meisters, die zwanzig Jahre auseinander liegen, da der Sterzinger Altar 1458 aufgestellt worden ist. Wie die Gemälde jenes, sind auch diese Bilder ganz frei von niederländischem Einfluss und offenbaren eine von gotischen Stilisierungen ganz absehende, monumental empfundene Kunst. Wir werden in einem illustrierten Aufsatz der Zeitschrift auf diese wichtigen Bilder zurückkommen. Dort wird dann auch dargelegt werden, welche Entwicklung der Meister in diesen zwei Jahrzehnten durchgemacht hat. *Z.*

Berlin. In der zweiten Hälfte vorigen Monats wurden in der *Grossen Berliner Kunstausstellung* u. a. folgende Kunstwerke verkauft: Dirk Peter van Lockhorst, »Zum Markte«, Ölgemälde; E. Loupet, »Heuernte«, Ölgemälde; Emil Doepler d. J., »Aller Anfang ist schwer«, Ölgemälde; Claus Meyer, »Aus Edam«; Eduard Pape, »Am Vierwaldstätter See«, Ölgemälde; derselbe, »Oberhalb Wäggis«, Ölgemälde; Paul Türpe, »Affe und Neger«, Plastik, Gips; Erich Schmidt, »Cirkuspferd«, Plastik, Gipswiederholung und »Jochen Nüssler«, Plastik, Bronze, von Paul Warncke, unserem ständigen Berliner Mitarbeiter für die Kunst der Gegenwart.

Bremen. »Die in No. 29 gebrachte Meldung über die Eröffnung des historischen Museums erheischt insofern eine Ergänzung, als Herr Dr. Gustav Pauli, der Verfasser der Notiz, durch eine Reise an der rechtzeitigen Erledigung der Korrektur verhindert war. — Das Unternehmen ist fast ausschliesslich der Thatkraft und dem umsichtigen Sammeleifer des Senatssyndikus *Dr. Focke* (nicht Hacke) zu verdanken; zu den bedeutsamsten Stücken des jungen Museums gehört die Margarethenglocke aus der Wilhadikirche, 1456 von *Berend Klinghe* (nicht Klimphe) gegossen, und die wich-

tigen Gräberfunde bestehen aus zwei kleinen Kelchen und Patenen — nicht wie früher zu lesen stand: Palmen.

Dresden. Durch die Kunsthandlung von E. Arnold sind vier Gemälde der *Sammlung Felix* in Leipzig nach England verkauft worden: Albrecht Dürer: Selbstbildnis von 1493; Hans Memling: Bildnis eines betenden Jünglings; Christoph Amberger: Bildnis; Barthel Bruyn: Bildnis.

VOM KUNSTMARKT

London. Bei Christie fand eine Versteigerung statt, bei der sechs Gemälde für mehr als 300000 M. verkauft wurden. Leighton's »Helios und Rhodos« brachte 59125 M., Millais' »Aus Raleigh's Kindheit« 104000 M., Cox' »Gang zur Mühle« 40000 M., Millais' »Mondaufgang« 20000 M., Rembrandt's »Kanalbrücke« 44000 M. und Troyon's »Der Pflug« 38000 M. ∞

Berlin. Rudolf Schulte im Hofe hat bei Amsler & Ruthardt eine Ausstellung von Arbeiten veranstaltet, die er mit dem von ihm erfundenen neuen Verfahren der »Original-Stein-Radierung« geschaffen hat. Es ist an dieser Stelle auf diese hochinteressante Erfindung bereits mehrfach hingewiesen worden. Die Ausstellung enthält Drucke, die s. Zt. bei Keller & Reiner nicht zu sehen waren und die, besonders so weit die farbige Wiedergabe der Natur in Frage kommt, beweisen, dass der Künstler bemüht ist, das neue Verfahren immer mehr zu vervollkommnen. — Auch die Kunsthandlung von *Pietro Del Vecchio in Leipzig* veranstaltet jetzt eine Ausstellung dieser Arbeiten. -r-

New York. In Chickering Hall wurden am 9. April zweiunddreissig Gemälde aus der Kollektion von Frederick Bonner und fünfzig Bilder, Eigentum der »American Art Association«, verauktioniert. Unter den Kunstwerken, die die höchsten Preise erzielten, befanden sich »Landschaft und Vieh« von Troyon, das 8100 Dollar brachte, und »La Mare aux Grenouilles« von Diaz, für das Knoedler & Co. die Summe von 16900 Dollar zahlten; ferner »The Home of the Artist«, Cazin, 4200 Dollar; »Abend an der Seine«, Daubigny, 5100 Dollar; »Catherine von Portugal«, Mignard, 3000 Dollar; »Sylvan Dell«, Corot, 2300 Dollar; »Kathedrale von Rouen«, Monet, 3100 Dollar. Die Mehrzahl der Gemälde ward von Händlern erstanden. ∞

VERMISCHTES

Berlin. Zu den von uns erwähnten Beratungen des Vereins Berliner Künstler über die nächstjährige Kunstausstellung schreibt die »Kunsthalle«, nach Informationen aus »sicherster Quelle«: Die Staatsregierung hat neuerdings abermals die bestimmte Erklärung abgegeben, dem Verein Berliner Künstler das einträgliche Recht der Teilnahme an den Grossen Berliner Ausstellungen wieder zu entziehen, falls die Tendenz der Mehrheit, das künstlerische Niveau der Ausstellungen durch noch stärkere Betonung des Lokalcharakters herabzudrücken, sich Geltung verschaffe. Alsdann würde die kaiserliche Bestätigung einer dem Verein geltenden Entziehung der Kunstausstellungen unmittelbar folgen. — Weiter hat die Genossenschaft der Akademie-Mitglieder unter Vorsitz des Direktors Anton von Werner beschlossen: Da keine Ausstellung von ausserordentlichem Umfange geplant wird, so hält man auch ausserordentliche Mittel zur Vorbereitung für durchaus überflüssig. Die Akademie hat es daher abgelehnt, ihrerseits Mitglieder in jene »vorbereitende Kommission« zu entsenden. Die Ausstellungskommission wird von Akademie und Künstlerverein im November gewählt; bis dahin aber ist die diesjährige Kommission im Amte und leitet satzungsgemäss die Geschäfte auch für die nächstjährige Kunstausstellung. -r-

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung sprach Herr Dr. G. Gronau über Basaiti und Pseudobasaiti. Unter den venezianischen Bildern der Berliner Galerie gebührt dem mehrteiligen Johannesaltar, der dort den Namen Basaiti's trägt (Johannes zwischen dem h. Franz und Jeremias oder Hieronymus, in der Lünette Maria zwischen Veronika und einer h. Nonne), ein hervorragender Platz. Ludwig hat seine Herkunft aus S. Cristoforo di Murano erwiesen, wo Boschini und Martinioni ihn unter falschem Namen beschrieben, dieser als Santa Croce, jener als Cima. Vielfache Kopien und Entlehnungen beweisen die Schätzung dieses Bildes in seiner Zeit. Die Zeichnung im Louvre mit der Gestalt des Jeremias mag als Studie zu dem Bilde gelten; die Gestalt des Johannes giebt ein Bild des Täufers von Mocetto in Budapest getreu wieder, den Franciscus hat Busati in einem Bild der venezianischen Akademie genau kopiert; der Jeremias erscheint in Halbfigur auf einer Conversazione der Galerie Leuchtenberg zu Petersburg. Die feine landschaftliche Empfindung, silberiges Sonnenlicht und duftige Berge im Hintergrund, ist für den Meister des Berliner Jahannesaltars charakteristisch. Ludwig zuerst hat seine Identität mit Marco Basaiti bestritten, dessen Bilder aus verschiedenen Perioden in Berlin (eine mehrfigurige Pieta und ein lebensgrosser Sebastian), trocken und hart in der Behandlung, gegen jenen Altar weit zurückstehen. Basaiti verleugnet in seiner glasigen Färbung und Sprödigkeit nie die Herkunft aus Luigi Vivarini's Schule. Sichere Werke seiner Hand sind: die Söhne Zebedäi und der Ölberg, beide in der Akademie zu Venedig; ebenda, auch unter Carpaccio's Einfluss entstanden, der St. Georg und Petrus zwischen Heiligen in S. Pietro in Castello. Eine koloristische Epoche, wie Crowe und Cavalcaselle sie um 1515 für ihn annehmen, hat er nicht gehabt. — Dagegen gehören dem Meister des Berliner Johannesaltars, für den der Name Pseudo-Basaiti vorgeschlagen ist, eine ganze Reihe Bilder an, die keinen Schüler Giovanni Bellini's verraten: die Madonna in der Landschaft, London, National Gallery, früher als Basaiti, jetzt als Bellini ausgestellt; der kreuztragende Christus der Sammlung Pourtalès. Unter den späten Atelierbildern mit Bellini's Namen zeigen seine Hand: die Taufe Christi, Vicenza, S. Corona, die Madonna der Brera von 1510, das gute Exemplar der häufig vorkommenden Beschneidung in der National Gallery (aus Castle Howard); ferner die früher Bellini genannte Pieta (Christus zwischen Maria und Johannes) in Berlin, die Himmelfahrt Mariä in S. Pietro Martire in Murano, deren Bezeichnung zwischen Bellini, Basaiti und Bissolo schwankte. Morelli hat einige, den genannten sehr nahestehende Bilder gleichfalls dem Bissolo zugeschrieben: eine Madonna des Galerie Borghese, die Venus in Wien, die Madonna zwischen Heiligen in der Sammlung Benson zu London. Auch der Hieronymus in dieser Sammlung, wie der in der National Gallery gehören mit ihrer feinen landschaftlichen Stimmung sicher dem Pseudo-Basaiti an. Weniger sicher lassen sich diesem Meister zuweisen: eine Madonna mit knieendem Stifter in der Sammlung Ashburnham, der dreiteilige Madonnenaltar in Düsseldorf (aus S. Michele in Murano). Die Frage nach dem Namen dieses Künstlers, dem als Kolorist und als Landschafter im Kreise Bellini's ein hervorragender Platz gebührt, muss noch offen bleiben. Trotz mancher Berührungspunkte ist es durchaus unsicher, ob er mit Lattanzio da Rimini identifiziert werden darf.

Danach besprach Herr Dr. Ad. Goldschmidt Hasak's Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. — Herr Geh. Rat Lippmann berichtete über die Exposition de l'histoire et de l'art français auf der Pariser Weltausstellung.

Inhalt:

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 30. 28. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (31) der Kunstchronik erscheint am 20. Juli.

AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN

Die Ausstellung zeigt in diesem Jahre einen so frischen Zug, dass es sehr schade wäre, wenn sie in Ihrem Blatte nicht die gebührende Würdigung fände. Das am meisten in die Augen fallende ist jedenfalls die Landschaft, aber sie ist so stark vertreten, dass ich um Vergebung bitten muss, wenn ich, an den vorgeschriebenen Raum gebunden, das eine oder andere tüchtige Bild unabsichtlich unerwähnt lassen sollte. Lassen Sie mich mit einem Bilde von dem jungen *Max Clarenbach* in Neuss bei D. beginnen. Der Winter im Kanal« zeigt so grosse Vorzüge in seiner Einfachheit. Der feste weisse Ton der schneebedeckten Kanalböschung zeigt mit einer Sicherheit die schwere Stimmung eines fahlen Wintertages, dazu das Wasser in seiner bleiernen Schwere und doch Flüssigkeit — dass es schwer wird, sich von diesem Bilde loszureissen.

Dirk's »Störfischer« daneben hat die Wucht seines grossen Bildes auf der »freien Vereinigung«. Sehr gut ist auch das kleinere von ihm »Auf der Nordsee«.

Von *Fritzel* ist da ein sonniges Bild »Sommertag am Limfjord«. Er hat die himmelstarrenden Felswände, ohne die man sich einen Fjord nicht denken zu können glaubte, fortgelassen, dagegen zeigt er den Strand. Das alles, das Städtchen im Hintergrund, das brüchige Ufer ist von einem fabelhaft warmen Sommerhimmel überspannt, der dem ganzen Bilde eine leuchtende verhaltene Glut giebt.

Heinrich Hartung's »Eifeldorf« ist frisch und markig hingesetzt. Man atmet auf, dass Hartung seine »Rheinporträt-Landschaften« nun endlich aufgiebt. In ihren flachen, kalten Tönen hatten sie wenig Bestrickendes. Die Eifel liegt ihm so viel besser. Und gerade er hat das Zeug, nachhaltige Accorde diesen öden Bergen mit ihren weltverlorenen Dörfern zu entlocken, so gut wie *v. Wille* und *Nikutowsky.*

Letzterer bringt übrigens diesmal nichts aus der Eifel, sondern ein Lahn-Motiv. Ein hochragendes, altes Schloss über einer abendlichen blau-violetten Landschaft mit Wasser und Häusern. Ein anmutendes Bild.

Fritz von Wille hingegen bleibt sich treu. Sein »Oktobermorgen in der Eifel« hat eine silberglänzende Luft und im Mittelgrund einen den Berg hinabziehenden herbstroten Buchenwald. Es ist ein Bild von grosser Wärme und echter Stimmung.

Th. Schütz' »Winterlandschaft mit Brücke«. Eine weite Fernsicht. Weiche Stimmung. Etwas Deutscheres kann man sich einfach nicht denken. Man meint nachfühlen zu können, wie er all seine fast unverstandene Liebe zur Kunst in seinem kleinen Atelier da in das Bildchen hinein gemalt hat, jeden Baum vom Boden bis zum Wipfel verfolgend und so die Natur nachschaffend, andachtsvoll, weder rechts noch links schauend. Hut ab.

Arthur Wansleben, »Westfälische Landschaft«. Helles Morgenlicht. Leuchtendes Wasser, fliessend.

Petersen-Flensburg, »Winterabend an der holländischen Küste«. Ein Fortschritt.

Georg Macco, »Sonniges Thal« (Graubünden). In der That: hier flutet Sommerfülle. Grosse Vertiefung und das Gefühl einer grossen Ferne bis zu den schneebedeckten Gipfeln.

H. Liesegang, »Winter«. Ein kleines einfaches Motiv. Ein schneebedeckter Acker, eine Hecke dahinter, einige Häuser unter schützendem Dach. Ein ausserordentlich feiner und doch kräftiger Ton darin.

Eugen Kampf, »Flandrische Landschaft«. Besonders gelungen das Wasser im Vordergrunde.

Hugo Mühlig, »Reifmorgen«. Ein Bild, wenn auch schon öfters gemalt, so doch immer wieder mit Freude gesehen. Der Morgennebel flutet gleissend über die Ferne hin, hier und da Figuren ahnen lassend und Landschaftsfragmente, einen Schäfer mit seiner Herde. Vorn am Rahmen die Geleise mit darüber hinschiessenden Eisnadeln.

»Die alte Hütte« von *Hermann,* »von der Ponte dei pignoli« von *L. Heupel,* sind gute Bilder. Ebenso

das grosse Bild von *Elisabeth von Eidkin*-Berlin, »Die Natur geht zur Ruhe«, und das etwas summarisch behandelte kernige Bild von *O. Jernberg:* »Niederrheinische Landschaft«.

Dazu kommen einige tüchtige Figurenbilder. Das Bild von *A. Deusser* »Dreigespann« mit seinem kräftigen rheinischen Landschlage ist vortrefflich.

Von *Duxa*-Emden »In der Fischerkneipe« ist eine kräftige Farbenskizze mit warmen Tönen.

Vor allem aber ist ein kleines Bild von *H. Nordenberg* zu erwähnen, »Tischgebet«. Da sitzt eine alte Frau am Tisch vor einer tiefblauen, hier und da etwas abgebrauchten Holzwand. Wie von diesem Hintergrund sich dieser fleischige Kopf leuchtend abhebt, ist ein Vergnügen zu sehen. Dabei in allen Teilen eine Durchführung, die das Ganze zu einem seltenen Genuss steigert. Gut von ihm auch das »Genrebild«.

Von *Heinrich Otto* zwei Eifelbilder »Alte Architektur«: der Hof eines uralten strohgedeckten Hauses in Lissingen im Kyllthale. Als einziges lebendes Wesen eine urbehagliche, virtuos gemalte »Sau«. Das andere Bild: ein paar »Eifelkühe vor dem Pfluge«. Es sind echte Typen, kernig, knochig gemalt.

Willy Wunderwald »Flucht nach Ägypten«. Ein grösseres Bild, in der zweiten Reihe hängend. Die Gruppe im Mondschein mit der heiligen Jungfrau und dem sich anschmiegenden nackten Knäblein ist innig und wunderschön. Decent das Ganze. Wie der goldene Reif über dem Haupt schimmert. Wie Josef hier, als junger Mann gedacht, Ausschau hält und vorn der Esel einige Disteln sich nimmt. Es hat etwas von dem traumhaften Reiz Makart'scher Mondscheinbilder, wenn ihm vielleicht auch das Körperhafte derselben noch mangelt. Bei dem Mangel von Figurenbildern hätte das Bild wohl einen Rampenplatz verdient.

Zu erwähnen sind noch ein gutes Bild »Vor der Wiege« von *Schnitzler,* ein kleines, feines Bild »An der Seine« von dem jetzt in Paris lebenden *Alfred Sohn-Rethel.* Der feine intime Reiz des Bildes liegt in der Morgenstimmung. Ein Fluss oder Kanal. Darauf zwei Wohnschiffe, aus denen der Rauch des Morgenkaffees aufsteigt. Vorn auf Flössen allerhand fischende »beschäftigte Müssiggänger« (ein guter Düsseldorfer Ausdruck). Links ein rothaariges, schlankes Mädchen mit einem frierenden Kind auf dem Arme.

von Zinkeisen, »Studie zu Hänsel und Gretel« ist ganz prächtig im Ausdruck. Nicht zu vergessen die Bildhauer: *Prof. Buscher* und *H. Baucke.* Ersterer mit einem »Hochgebirgsjäger« von kerniger Frische, welche alle Werke dieses urgesunden Sohnes des bayrischen Frankens aufweisen. Es ist so: Buscher's Arbeiten werden stets die Unmittelbarkeit und Freiheit von jeder Reflexion zeigen, wie sie fast nur den Söhnen des Landvolkes eigen zu sein pflegen.

Bedeutendes Können zeigt auch die lebensgrosse Bronze von H. Baucke hier: »Der Sieger im Faustkampf«. In jedem Muskel der prächtigen Figur, in jeder aufs äusserste angespannten Sehne zeigt sich die freudige Erregung des Augenblicks.

Wie Sie sehen, dürfte diese »Kunstvereins-Ausstellung« die beste seit vielen Jahren sein. Die Jury hat mit grosser Strenge ihres Amtes gewaltet. Mehr als je kommt der junge »Nachwuchs« zur Geltung, in einer frischen, unbesorgten Art und Weise, gesund, kräftig, sich um jeweilige Mode einstweilen, Gott sei Dank, recht herzlich wenig kümmernd. So wird der Kunstverein fördernd wirken. Und, selbst wenn es sicherlich diesmal nicht ohne Schmerzen abgegangen sein wird, so muss doch das Gefühl der Freude überwiegen, dass dieses Mal wenigstens nur in allerverschwindendstem Bruchteil Raum für Fabrikware vorhanden war. Wie gesagt: trotzdem diese Reform sicherlich viel Schmerzliches haben wird und muss, musste sie einmal kommen, wollte man nicht mit Gewalt dem hoffnungsvolleren Nachwuchs den Weg verlegen und ihn von hier vertreiben. Dass dieses nicht geschehen soll, zeigt uns die diesjährige Ausstellung.

Düsseldorf, im Juni. *A-u-g-e.*

ÜBER DEN GEBRAUCH DES WORTES RENAISSANCE

VON HEINRICH ALFRED SCHMID

Wenn mit einem und demselben Worte verschiedene, noch dazu gleichzeitige historische Erscheinungen bezeichnet werden, so führt dies beim Laien und Neuling immer zur Verirrung. Es erschwert aber auch bei demjenigen, der sich klar bewusst ist, dass unter der Bezeichnung verschiedene Grössen verstanden werden, das Rechnen mit der Formel, die diese Grössen bezeichnet. Ausserdem erschwert es die Mitteilung der Resultate unserer Untersuchungen. Der Laie ist so wie so schon gewillt, das Wort für die Sache zu nehmen. Es giebt auch Gebildete, denen es fast unmöglich ist, zwischen beiden zu unterscheiden.

Das Wesentliche in dem Aufsatze von Dehio: »Über die Grenzen der Renaissance gegen die Gotik« in der Kunstchronik 1899/1900, No. 18 u. 20, scheint mir der Vorschlag zu sein, in Zukunft mit dem Worte Renaissance bloss eine Grösse zu bezeichnen, während nun heute schon drei, und vereinzelt auch Erscheinungen, die sich bis tief ins Mittelalter zurück verfolgen lassen, darunter verstanden werden. Es handelt sich also hier, wenn man will, in erster Linie um einen Streit um Worte. Die wissenschaftliche Terminologie ist aber recht wohl einer Diskussion wert. Über den Verlauf der verschiedenen historischen Erscheinungen, die heute bei der Nennung des Namens Renaissance ernstlich in Betracht kommen, ist man sich ziemlich im klaren. Es kommt aber bei der Frage der Benennung freilich auch das noch in Betracht, wie hoch man die Neuerungen in der Architektur des Nordens während des 15. Jahrhunderts und wie hoch man den Einfluss der Antike auf die Kunst des Südens im 15. Jahrhundert anschlagen will. Mit der Benennungsfrage wäre aber auch der Grenzstreit gelöst, denn darüber kann kein Zweifel sein, dass um 1400 eine neue Epoche beginnt und dass der gotische Baustil — ein mit »gotisch« zu bezeichnender Baustil — bis tief in die Epoche hinein reicht. Dass mit den ersten Regungen des Individualismus die

Renaissance noch lange nicht beginnt, scheint mir selbstverständlich.

Es hat nun jedes Wort seine verschiedenen Bedeutungen und solche verschiedenen Bedeutungen können überall zu den anfangs erwähnten Missständen führen. So ist oft das schon misslich, dass mit »italienischer Renaissance« sowohl der Stil in Architektur und Dekoration allein, als auch der Stil aller Künste verstanden wird und trotzdem wird sich das kaum abändern lassen. Dass aber heute ausserdem mit dem Worte die ganze Periode, und damit auch die Kunst des Nordens im 15. Jahrhundert verstanden wird, führt zu solchen Übelständen, dass ich für den Vorschlag von Dehio noch einige weitere Argumente anführen möchte, obwohl ich sehr wohl weiss, dass das Zurückdämmen eines schon eingerissenen Sprachgebrauches auch wieder zu Unbequemlichkeiten führt.

Das praktische Bedürfnis sollte nach meiner Ansicht allein ausschlaggebend sein. Nun machte ich bei meinen Spezialstudien über das Eindringen der italienischen Richtung nach Deutschland während des 16. Jahrhunderts die Erfahrung, dass es oft kaum mehr möglich ist, bei dem heutigen Sprachgebrauch sich kurz und klar über die Verhältnisse auszusprechen. Ich erinnere nur daran, dass »nordische Renaissance«, »deutsche Renaissance« sogar, ebensowohl die Kunst, die von den Niederländern ausging als auch die Abart der italienischen Kunst im Norden bezeichnen kann. Wenn ich z. B. in einem Buche den Satz finde: »Holbein ist der glänzendste Vertreter der Renaissance im Norden«. So kann dies heute bedeuten: Dass Holbein der bedeutendste Künstler der gesamten Bewegung im Norden, dass er der bedeutendste Künstler zu Dürer's Zeiten im Norden, oder auch bloss, dass er die italienische Architektur und Dekoration am glänzendsten zu verwerten wusste. Sinn hat der Satz nur, wenn damit gemeint ist, dass Holbein der glänzendste Vertreter der Stilphase war, die mit den jüngeren Dürerschülern anbrach. Setzt man statt »Renaissance im Norden« »nordische Renaissance« oder »deutsche Renaissance«, so wird der Satz sicher auch falsch verstanden. Setzt man statt »Renaissance« »italienische Renaissance«, so involviert dies die Vorstellung, als ob Holbein den Dekorationsstil der Italiener nicht selbständig verarbeitet hätte. Bei der Darlegung einzelner Beobachtungen werden die Schwierigkeiten aber oft noch grösser; man ist genötigt, die Sätze mit Umschreibungen zu überladen. All das wird mit einem Schlage anders, wenn man mit »Renaissance« schlechtweg den Stil bezeichnet, der sich von Italien aus über die Welt verbreitete.

Selten liegen die Verhältnisse so klar wie bei Dürer, bei kaum einem Künstler lässt sich so deutlich verfolgen, was er von Italien empfangen hat und was nicht. Dass man sich selbst über diesen Fall noch nicht einigen konnte, mag zum grossen Teil daran liegen, dass man eben bei dem Worte »Renaissance« nie an das allein denkt, was der Norden vor dem italienischen Einfluss schon gekonnt und besessen hat. Man kann eben ein vieldeutiges Wort oft nicht einmal ungestraft denken. Ausserdem versteht dann in der Diskussion der Leser wieder etwas anderes als der Verfasser.

In den beiden angeführten Fällen ist hauptsächlich der Umstand nachteilig, dass die Kunst des Nordens und die des Südens mit demselben Worte bezeichnet werden, in anderen mehr der, dass mit dem Worte auch die gesamte Kultur der Epoche verstanden wird.

Da die Stile der bildenden Kunst ihr eigenes Leben haben und mit einer Weltanschauung oder Kulturepoche nicht so ohne weiteres verschwinden, ist es unter allen Umständen vorteilhaft, für sie eigene Namen zu haben. Verwendet man aber das Wort Gotik für die gesamte spätmittelalterliche Kunst und Kultur, so kann das nur da zu Missverständnissen führen, wo von dem Fortleben des gotischen Baustils über diese Periode hinaus die Rede ist. Dagegen wird wenigstens an die ursprüngliche Bedeutung dieses Wortes kein Mensch mehr denken, weil weder Stil noch Periode mit den Goten ernstlich etwas zu thun haben. Anders verhält es sich mit dem Worte Renaissance. Hier wird auch der ursprüngliche Sinn nicht so leicht vergessen werden, da im Süden antike Kunstelemente thatsächlich eine Wiedergeburt erlebt haben. Allzuleicht wird sich deshalb mit dem Worte die Vorstellung einschleichen, als ob im Norden dasselbe der Fall gewesen sei. Auf die ganze Periode und damit auch auf die Kunst des Nordens im 15. Jahrhundert angewendet, wird man unter dem Worte »Renaissance« nur dann lediglich »eine Periode der Wiedergeburt des natürlichen Menschen« verstehen, wenn man sich darüber geeinigt hat, dass weder im Süden noch im Norden die Antike auf die Kunst irgend einen Einfluss gehabt hat.

Nun ist aber die Mitwirkung der Antike grösser als auch Dehio anzunehmen scheint. Es hat auch in Malerei und Plastik neben einer allgemeinen, heute nicht mehr zu bemessenden, noch eine ganz bestimmte Einwirkung seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts schon stattgefunden. Dehio's Ausführungen belehren mich aufs neue, dass dies nicht beachtet worden ist.

Bekanntlich tritt in den Gestalten der Renaissance an Stelle der gotischen Schwingung eine andere uns heutigen natürlicher erscheinende Belebung des Körpers durch eine Reihe Bewegungsgegensätze, die komplizierter und feiner sind als die der Gotik, jene Gegensätze, die man bei Michelangelo, wo sie stärker als bei Donatello in die Augen fallen, mit Contrapost bezeichnet. Bei der stehenden Figur werden jetzt jene Bewegungen betont, die der Körper unwillkürlich vollzieht, um sein Schwergewicht zu verschieben, das Gleichgewicht aber zu erhalten. Es handelt sich aber nicht darum allein. Es werden vielmehr bei jeder Stellung und jeder Aktion nunmehr eine Reihe unwillkürlicher Kontrastbewegungen verwertet, die im Leben um so vollständiger eintreten, je elastischer und biegsamer ein Körper ist.

Nun dreht sich schliesslich aller Fortschritt in der Darstellung des Menschen darum, den Schein des Lebens zu erhöhen, die gotischen Figuren sind auch wieder belebter als die romanischen, und der Schluss

des 14. Jahrhunderts stand unmittelbar vor jener Neuerung. Wenn man aber sieht, wie die deutsche Malerei und Plastik am Schlusse des 15. Jahrhunderts, die auf die Darstellung aktiver Leidenschaften ausging, sich abmüht, natürliches Leben und natürliche Bewegung in die Gestalten zu bringen, ohne dies neue Prinzip zu finden, so gewinnt man die Überzeugung, dass der Naturalismus durchaus nicht ohne weiteres diese uns heutigen natürlich erscheinenden Bewegungsgegensätze mit sich bringt und man erhält eine Vorstellung, welche erstaunliche Errungenschaft jenes Belebungsprinzip war. Nun tritt das Prinzip bei Donatello in dem Moment auf, wo er mit der Antike, bei Dürer und Burgkmair in dem Moment, wo sie mit der italienischen Kunst in Berührung kommen. Wo schon vor dem 15. Jahrhundert eine Ahnung davon auftaucht, ist der Einfluss der Antike meist schon erwiesen. Die Meister, die in Italien um 1400 arbeiteten, sind zu ihrer relativen Freiheit eben auch nicht gekommen, ohne dass schon vorher antike Statuen in Italien bewundert, sogar kopiert wurden. Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts verbreitet es sich aber — mit der verbesserten Linienperspektive und den antiken Bauformen — über das Abendland. Die Vermutung wird nicht allzu kühn erscheinen, dass selbständig auf dieses Belebungsprinzip der Renaissance nur ein Volk der Erde gekommen ist, die Griechen.

Slüter hat dieses Prinzip in nuce nun zwar auch, aber während sich im Süden die Belebung des Körpers durch kontrastierende Bewegungen steigert und schliesslich bis zur Manier steigert, geht in der Malerei des Nordens das Verständnis dafür vorläufig wieder verloren. In demselben Grade etwa wie auch das Gefühl für die Linienperspektive schwächer wird. Bei Schongauer, der von der Kunst der Niederlande ausgeht und nun nach grösserer Lebendigkeit strebt, finden sich zum Beispiel nur wenige Figuren, die sich, für sich allein genommen, gegen meine Behauptung ins Feld führen liessen. Es handelt sich hier, wie man verstehen wird, nicht um vorgestellte Beine und erhobene Arme.

Die Aufnahme dieses Belebungsmittels durch die italienische Renaissance scheint mir von ebenso fundamentaler Bedeutung wie die Herübernahme der antiken Bauformen. Das Prinzip wirkt auf die gesamte Komposition. Dürer hätte seine vier Apostel ohne italienischen Einfluss weder so gestellt noch so angeordnet. Das Gleichgewicht der Massen bei aufgehobener Symmetrie ist auch nur eine Folge dieser Errungenschaft. Dass nun die nordische Malerei dieses Prinzip nicht ausgebildet, sondern wieder vergessen hat, beweist, dass auch die Unterschiede des Wollens zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert doch wohl etwas grösser gewesen sind, als man heute allgemein anzunehmen geneigt ist. Dass aber eine der wichtigsten Errungenschaften der Antike in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts ihre Wiedergeburt erlebt hat, im Norden dagegen nicht, ist für mich ein zweiter entscheidender Grund gegen die Verwendung des Wortes Renaissance im Norden.

Auf die van Eyck angewandt, verschleiert das Wort endlich die Thatsache, dass hier eine, natürlich lange vorbereitete, aber nichtsdestoweniger grösste Errungenschaft des germanischen Geistes ohne Einwirkung der Antike gemacht wurde, während die Antike sowohl an der Wiege der romanischen, der gotischen Kunst wie der italienischen Renaissance gestanden hat.

In den künstlerischen Äusserungen des gesamten, doch wohl vom 15. Jahrhundert ab zu datierenden Reformationszeitalters kann ich freilich auch eine Wiedergeburt des natürlichen Menschen nicht in erster Linie sehen, obwohl gewiss viel Manier, viel Unnatur mit der gotischen Darstellung der Menschen über Bord geworfen wurde. Das Entscheidende ist meines Erachtens eine Steigerung jenes Naturgefühls, das gerade der Hochkultivierte vor dem Naturmenschen, der Städter sogar schon vor dem Landbewohner voraus hat.

NEKROLOGE

Düsseldorf. Es regnete eintönig vom Himmel. Nur hin und wieder aus einer Höhe, wo wohl die Sonne leuchtend stehen mochte, tönte leise, leise Lerchenjubel herab. Etwa anderthalb Dutzend Menschen standen da um ein offenes Grab, in welches soeben ein blumengeschmückter Sarg versenkt wurde. In ihm ruht in Frieden aus von allen Sorgen und Mühen *Th. Schütz.* Nicht lange nach seinem siebzigsten Geburtstag ist er mitten aus der Künstlerschaft, aus seinem trauten Familienkreise herausgerissen. Seine fein und tief poetisch und echt deutsch empfundenen Landschaften werden dafür sorgen, dass wir ihren Schöpfer niemals vergessen.

Und merkwürdig, dicht an seinem Grabe sah ich eine Buche stehen, den Baum, den er verstanden hat, wie nur Einer, den er mit Vorliebe gemalt hat in allen Entwicklungsstufen.

Und wie malte er ihn im Frühling. Wie wusste er das Gezweige einer Buche zu verfolgen bis in das kleinste Geäder. Wie wüsste er die jüngern zarten, eben aus der Hülle gesprungenen Blätter zu malen. Bei Schütz müssten unsere jüngeren Landschafter eigentlich wieder anfangen, um hier vor allen Dingen erst wieder die »heilige Einfalt« vor der Natur zu lernen. Erst dann werden sie imstande sein, sich wieder den Weg zum Volk und zur Gegenliebe zu bahnen.

Den kleinen freundlichen Mann aber werden Viele sicherlich nicht vergessen, weil er ihnen die Hoffnung immer wieder gegeben, dass auch unsere deutschen Landschaftsmaler noch einmal wieder zurückkehren werden zur Einfalt und »Mode« »Mode« sein lassen.

Jetzt hellt sich der Himmel auf. Über dem Grabe hoch oben in heller Luft singt eine Lerche dem Künstler das Abschiedslied.

WETTBEWERBE

Dresden. Der Magistrat der Stadt Dresden fordert zu einem Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für das geplante neue Rathaus auf. Es werden drei Preise (zu 10000, 6000 und 3000 Mark) zur Verteilung gelangen. Als Einlieferungstermin ist der 15. Februar 1901 festgesetzt. Die näheren Bedingungen können nebst Skizze des betr. Grundstückes durch die Stadthauptkanzlei (Rathaus) bezogen werden. Zu den Preisrichten werden u. a. Paul Wallot-Dresden, Gabriel Seidl-München und Stadtbaurat Hoffmann-Berlin gehören. -r-

Dresden. Die hiesige *Herrmann-Stiftung* schreibt einen Wettbewerb um die Ausführung einer Wandmalerei im Rathause zu Radebeul aus. Der erste Preis besteht in der

Ausführung (3500 M.), der zweite beträgt 500 M., der dritte 300 M. Stoff und Anordnung sind freigestellt, nur sind reine allegorische Darstellungen nicht erwünscht. Der Endtermin der Einsendung ist der 1. Oktober 1900. Näheres erfahren die zur Teilnahme berechtigten — sächsischen und in Sachsen lebenden selbständigen — Künstler durch den Kastellan der Dresdner Kunstgenossenschaft (Dresden, Schönergasse 4,II). -r-

Berlin. In dem unter dem 3. Januar a. c. vom Kultusminister erlassenen Preisausschreiben zwecks Gewinnung von Entwürfen für die *malerische Ausschmückung des Sitzungssaales im Rathaus zu St. Johann a/Saar* ist der erste Preis (3000 M.) dem Maler W. A. Wrage, hier, der zweite Preis (2000 M.) dem Maler O. Wichtendahl in Hannover, der dritte Preis (1000 M.) dem Maler Hans Koberstein, hier, zugesprochen worden. Über die Ausführung der Malereien bleibt die Entscheidung vorbehalten. — Ferner sind die unter dem 8. Januar a. c. zur Erlangung von Entwürfen für einen in der Stadt *Oppeln zu errichtenden Monumentalbrunnen* vom Kultusministerium ausgesetzten 10 Preise zu je 500 M., wie folgt, verteilt worden: Gustav Eberlein, hier, Reinhold Felderhoff, Charlottenburg, E. Gomanski, hier, Hermann Hosaeus, hier, Ferd. Klimsch, Charlottenburg, Georges Morin, hier, Alfred Raum, Charlottenburg, Stephan Walter, hier, Ernst Wenck, hier, und Sigismund Wernekinck, hier. Zur Gewinnung eines für die Ausführung zu bestimmenden Entwurfes sind die Bildhauer Felderhoff, Gomanski, Klimsch, Wenck und Wernekinck ausserdem zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert worden. — Sämtliche eingegangenen Entwürfe sind vom 13. Juni bis 31. Juli in der Westhalle des Landes-Ausstellungsparkes zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. -r-

DENKMÄLER

Antwerpen. In Haarlem wurde am 15. Juni in Gegenwart der Königinnen Wilhelmina und Emma unter grossen Feierlichkeiten ein Bronzestandbild des *Frans Hals* enthüllt. ∞

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

London. Wichtige archäologische Entdeckungen werden durch Dr. B. Richardson aus Korinth gemeldet. Dort wurde u. a. ein altgriechischer Springbrunnen und Bassin blossgelegt, nebst zwei Köpfen von grossen Bronzelöwen, die als Wasserspeier dienten. Ferner Metopen und Triglyphen von einer Tempelfassade, welche wahrscheinlich von Mummius zerstört wurde und die daher von Pausanias nicht gesehen worden war. Der ziemlich intakte Teil der betreffenden Fassade ist 40 Fuss lang und weist noch seine ursprüngliche Farbe auf. Von anderen interessanten Gegenständen soll hervorgehoben werden: ein Ariadne-Kopf, ein Relief einer tanzenden Maenade, mehrere grosse Statuen aus den Propyläen, massive Marmorblöcke vom Architrav und dekorative Bildhauerarbeiten der Decke. *v. S.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Bremen. Hier ist am Pfingstsonntag ein *historisches Museum* eröffnet worden. Die Unternehmung, die fast ausschliesslich der Thatkraft und dem umsichtigen Sammeleifer des Senatssyndicus Dr. *Hacke* zu verdanken ist, verdient auf das freudigste begrüsst zu werden. Gerade in einer Hansestadt mit ihrem politischen Sonderleben und ihrem lebhaften Lokalpatriotismus ist solch ein Museum am Platze, das eine anschauliche Erläuterung der heimischen Geschichte enthält. Mit vollem Recht hat man Wert darauf gelegt, in einem historischen Rahmen die Sammlung vorzuführen. Drei noch unversehrt erhaltene Räume des Catharinenklosters, einer Gründung der Predigermönche, standen zur Verfügung, zwei Teile des Kreuzgangs und ein quadratischer Saal mit einem Pfeiler in der Mitte, vielleicht das ehemalige Refectorium. Die schlichten Formen des Backsteinbaues lassen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts als seine Entstehungszeit vermuten. — In malerischem Nebeneinander gefällig gruppiert, bietet sich für den Historiker wie für den Kunstfreund manches interessante dar, altbremische Ansichten und Pläne, Bildnisse angesehener Persönlichkeiten, namentlich aus den letzten beiden Jahrhunderten, Trachten, Uniformen, Waffen, Geräte. Die kunstgeschichtlich bedeutsamsten Stücke sind zwei gleichartige kleine Kelche und Palmen, aus Silberblech getrieben, die man in erzbischöflichen Gräbern des Domes unlängst gefunden hat. Das eine Paar lag im Grabe des Erzbischofs Liemar, der von 1072 bis 1101 regierte. Aus dem übrigen möchte ich die Margaretenglocke aus der Wilhadikirche hervorheben mit einem Reliefbild ihrer Namensheiligen, laut Inschrift 1456 von Berend Klimphe gegossen, ferner einige Truhen und Schränke aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, geschliffene Deckelgläser und Reste vom rot-weissen Porzellanservice des Rates, das 1786 von der Berliner Manufactur geliefert wurde. Auf den verschiedensten Gebieten sind mit unglaublich geringen Mitteln Anfänge zum Sammeln gemacht worden. Mögen nun dem jungen Unternehmen reichlichere öffentliche und private Beiträge zufliessen! Für die Vermehrung der Sammlung müsste das Hauptaugenmerk gerichtet werden auf altbremische Geräte und Möbel, soweit sie in der Stadt und ihrer Umgebung noch aufzutreiben sind. Für bremische Ansichten, die zur städtischen Baugeschichte die wertvollsten Quellen bilden, ist hier die geeignete Sammelstelle, ebenso für Kostümbilder aller Art. Die ziemlich beschränkten Räumlichkeiten sind jetzt bereits gefüllt, doch dürften sie noch für manches Jahr genügen, wenn die Sammlung durch das Ausscheiden minderwertiger und Einfügen wertvollerer Stücke gleicher Art veredelt wird. *G. B.*

Mailand. Am 10. Mai ist endlich im Castell der Sforza das Museum eingeweiht worden. Es wurde dorthin aus der Brera das ganze »Museo Archeologico« übertragen, dessen bedeutende Schätze an Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance nun eine würdige Aufstellung gefunden haben in nicht weniger als zehn geräumigen Sälen. Früher sah man diese Skulpturen in zwei Gemächern zusammengedrängt ohne jegliche Ordnung, heute ist die Aufstellung dank der Arbeit vor allem des Architekten Luca Beltrami und des warmen Interesses des Marchese Visconti Venosta musterhaft zu nennen. Ein besonderer Saal ist der Lombardischen Schule des Quattrocento gewidmet, unter denen auch die Reliefdarstellungen des Agostino di Duccio Platz gefunden haben. Gleich daneben hat man das Prachtstück der Sammlung, das Grabmal des Gaston de Foix von Bambaja aufgestellt. Im zweiten Stockwerk, in den herzoglichen Gemächern, wurde das Museo Artistico untergebracht, welches einige gute Handzeichnungen und vor allem eine der reichsten Medaillensammlungen Italiens besitzt. Mit dieser Neuordnung der Mailändischen Skulpturensammlung erfüllt sich ein lang gehegter Wunsch aller Freunde Italiens und seiner Kunst. *E. St.*

Baden-Baden. Der »*Badener Salon*«, wie die alljährlich während der Saison tagende Städtische Kunstausstellung im Konversationshause sich nennt, ist am 2. Mai in Gegenwart staatlicher und städtischer Vertreter und einer zahlreichen Deputation Karlsruher Künstler unter Führung von Professor Hans Thoma feierlich eröffnet worden und reiht sich durch die geschmackvolle und äusserst intime

Ausstattung, besonders aber durch den durchweg gediegenen Inhalt der Räume seinen Vorgängern würdig an. Die Karlsruher sind fast vollzählig erschienen, allen voran *Hans Thoma* mit fünf ausgewählten Arbeiten, darunter die »Sehnsucht«, ein bedeutendes Bild, das eben erst die Staffelei verliess. Dazu gesellt sich Neuestes von *Dill, Fehr, Kallmorgen, F. Keller, Lieber, v. Ravenstein, C. Ritter, Schönleber, v. Volkmann* etc. Sehr hervorragend sind *Dettmann, Hans Herrmann, Leistikow, Liebermann, v. Menzel, Scarbina,* sowie *Jaray, Magnussen* und *Uphues*, sämtlich von Berlin vertreten, während die Münchener in ausgezeichneten Werken von *H. von Bartels, Böhme, F. von Lenbach* — ein monumentales Bismarckbildnis —, *G. Max* und *F. von Unde* zur vorteilhaftesten Geltung kommen. Auch *A. Böcklin* fehlt nicht; das kleine superbe Gemälde »Faun eine badende Nymphe überraschend« stammt aus der Weimar-Zeit, ist hier zum erstenmale ausgestellt. — Nicht minder glücklich, wenn auch klein an Zahl, kommen die Ausländer zu Worte, so *Fowld, Harrison, Herkomer* und *C. Meunier.*

Leipzig. Del Vecchio's Kunstsalon beherbergt gegenwärtig zwei äusserst interessante Ausstellungen. Ernst O. Simonson-Castelli, Professor an der Akademie zu Dresden, hat eine grosse Anzahl Werke zu einer umfangreichen Kollektivausstellung vereinigt, die in zwei Hauptteile zerfällt. Der eine enthält fein durchgeführte Genre- und Landschaftsbilder, der andere hingegen ist betitelt: Moderne Phantasien, Farbenprobleme und -Wirkungen. — Die zweite Ausstellung führt uns die Reproduktionen der Werke Burne-Jones', die jetzt in Berlin allgemeines Aufsehen erregt haben, vor Augen. Diese Bilder sind geschaffen, den Meister, der noch viel zu wenig bei uns bekannt und gekannt ist, würdig einzuführen. — Ausser diesen Ausstellungen sind mit Einzelwerken vertreten: Fr. Proelss, G. Eggena, Carl Heyn, Rob. Schultze, Ernst Körner, Gust. Richter, Th. Blache, Marie Orthaus, Chr. Mali, Herm. Ritzau, Emil Weiss, A. Hofmann u. a. m.

VOM KUNSTMARKT

Paris. Die *Sammlung moderner Gemälde* aus dem Besitze des M. Guasco erzielte bei ihrer am 11. Juni in der Galerie petit stattfindenden Versteigerung sehr bedeutende Preise. Für 164 Nummern wurden 871080 Francs bezahlt. Es brachten u. a. Gustave Moreau's »Jakob und der Engel« 53000, Corot's »Fischer« 44500, desselben »Italienerin« 13000, »Teich von Villechétive bei Sonnenuntergang« 12100, »Glockenturm« 8100, »Muse am See-Ufer« 1400, »Der Wegebaum« 8100, Daubigny's »Weide am Ufer eines Baches« 28200, Fromentin's »Arabische Jagd« 23900, desselben »Stelldichein des Häuptlings« 5900, Troyon's »Pfütze mit Eichen« 23500, desselben »Kühe in der Tränke« 24000, Van Marcke's »Abstieg einer Herde in den Pyrenäen« 32500, Besnard's »Rothaarige Frau« 6400, desselben »Träumerin« 4000, desselben »Koketterie« 4600, desselben Pastell »Frau im weissen Morgenrock« 5000, Cazin's »Dorfeingang« 14000, desselben »Mühle« 10600, Jongkind's »Seine am Quai d'Anjou« 15000, desselben »Fischerboote auf der Schelde« 4500, desselben »Bauernhäuschen« 3120, Claude Monet's »Gletscher« 10000, desselben »Landschaft in Verthenie« 10900, desselben »Klippe von Etretat« 4900, desselben Seine-Ufer 4400, desselben »Fischerboot auf der Schelde« 4100 Francs u. s. w. □

Berlin. Bei Rudolf Lepke kam am 1. Juni eine Reihe von Gemälden neuerer Meister zur Versteigerung. Dabei kam das von einer der letzten Kunst-Ausstellungen her bekannte Porträt eines älteren bartlosen Herrn im schwarzen Salonanzug und Pelz von Franz von Lenbach auf 4950 M. Ein bekanntes Bild von Charles Hoguet, »Transportschiff mit Fischerbooten auf bewegter See«, ging für 3200 M. fort, und Andreas Achenbachs »Niederländische Hafenpartie« brachte 2705 M. Eins der bekanntesten und ältesten Bilder von Carl Becker, dem Ehrenpräsidenten der Akademie der Künste, die im Jahre 1857 gemalte »Liebesscene auf einem Venetianischen Balcon«, ging für 2000 M. fort, während die beiden durch vielfache Reproduktionen bekannt gewordenen Genrebilder von Wilhelm Amberg, »Aller Anfang ist schwer« und »Naschkätzchen« für 1200 M. käuflich waren. -r-

Paris. Am 30. Mai begann in der Galerie petit die Versteigerung des künstlerischen *Nachlasses der Rosa Bonheur.* 153 Bilder und Skizzen brachten zusammen 565000 Francs. Den höchsten Preis erzielten »Die Nivernaiser Ochsen im Joch«, die für 35600 Frcs. Herrn Bourgeois aus Köln zugeschlagen wurden. Sonstige hohe Summen erbrachten: »Hirsch auf den Sturm lauschend« 21300, »Weidende Ochsen« 17500, »Am Morgen im Walde« 20200, »Schottischer Ochs« 10800, »Ruhender Löwe« 15400, »Ruhender Panther« 11500, »Löwenkopf« 11300, »Schimmel auf der Wiese« 8200, »Pferde auf der Weide am Morgen« 4700, »Sitzender schwarzer Hund« 3600, »Hundeporträt« 7500, »Zwei Hunde« 7200, »Weidende Schafe« 5500, »Schwarze Schafe« 4000, »Königstiger in der Dschungel« 9150, »Der Wüstenkönig« 7000, »Brüllender Löwe« 6000, »Löwe« 8150, »Löwenkopf« 8000, »Königstigsr« 4200, »Junge Löwen« 9900, »Löwinnenköpfe« 9200, »Zwei Hirsche im Walde« 7200, »Lauschender Zehn-Ender« 7700, »In der Lichtung« 6200, »Hirsch im Walde« 5900 Francs u. s. w. Im allgemeinen erzielten die Raubtier-, Ochsen- und Hirschbilder die höchsten, die Pferde, Hunde und Schafe mittlere, und die Füchse und das sonstige kleine Raubzeug niedrige Preise. Auch die Landschaften Rosa Bonheur's brachten es zu keinen hohen Geboten. So mussten die grosse 6 m breite Studie »Dreschen« für 10000 und die drei berühmten Pferdemarktsbilder für 13000, 9300 und 6800 Francs verkauft werden, während der prächtige »Frühling im Walde« sogar nur 1150 Francs erzielte. □

Budapest. Im Auftrage der Regierung haben der Regierungskommissar Ernst Kämmerer und der Professor Gabriel von Térey die grosse, aus 110 Blättern bestehende *Dürersammlung* des Professors Dr. Jul. Elischer um 30000 Kronen für die Landesbildergalerie angekauft.

Petersburg. Die Gemälde Aiwasowski's sollen, wie hiesige Blätter mitteilen, nun, nach dem Tode des Meisters, im Preise stark gestiegen sein. Zu bemerken ist, dass Aiwasowski wohl an 5000 Gemälde geschaffen hat. Ein Kunstfreund soll dieser Tage in einem der hiesigen Magazine ein Aiwasowski'sches Bild, das vor einem Jahr 800 Rubel gekostet hatte, für 2000 Rubel angekauft haben. ∞

VERMISCHTES

Berlin. Über *die Gestaltung der nächstjährigen »Grossen Berliner Kunstausstellung«* wurde in der am 12. Juni tagenden Hauptversammlung des Vereins Berliner Künstler beraten. — Alle 5 Jahre pflegt in Berlin eine grosse Internationale Ausstellung veranstaltet zu werden, und nach diesem Turnus wäre eine solche für 1901 zu erwarten, wo zudem die Zweijahrhundertfeier des Königreichs Preussen bevorsteht. Es wurde von keiner Seite eine Internationale Ausstellung mit offizieller Vertretung der auswärtigen Staaten befürwortet. Die Meinungsverschiedenheiten drehten sich im Wesentlichen um eine mehr oder minder starke Bevorzugung der Berliner Kunst und um den Umfang, in welchem das Ausland vertreten sein solle.

In einem Flugblatt war berechnet worden, dass in diesem Jahre nach Abzug der Sonderausstellungen auf Berlin und Umgebung 376 Werke der Malerei von 212 Künstlern entfallen, auf auswärtige hingegen 1044 von 556 Künstlern. Eine starke Gruppe erblickte hierin ein Missverhältnis zu Ungunsten von Berlin und stellte Kandidaten auf, die sich verpflichtet haben, für folgende Punkte innerhalb der Kommission einzutreten: 1. Die Ausstellung 1901 soll nicht den Charakter einer Internationalen Ausstellung tragen. 2. Die vorhandenen Räume werden sämtlich für die Ausstellung verfügbar gemacht. 3. Einladungen an auswärtige Künstler ergehen nur insoweit, als es sich um zweifellos bedeutende Werke handelt und den Berlinern der Platz durch diese Einladungen nicht unnötig beschränkt wird. — Hiergegen trat die Freie Künstler-Vereinigung auf, welche das gute Niveau der diesjährigen Ausstellung betonte und das Ausland in grösserem Umfange zulassen wollte, nachdem für Berlin im voraus 1200 laufende Meter Wandfläche oder mehr vorbehalten wären. Auf Grund dieses Prinzips empfahl die Freie Vereinigung auch ihrerseits Kandidaten, die jedoch in der Minderheit blieben. Gewählt wurden mit grosser Mehrheit die Kandidaten der anderen Gruppe. -r-

Berlin. Die »Bildhauervereinigung des Vereins Berliner Künstler« hat als Grundlage für bildhauerische Wettbewerbe folgende Sätze aufgestellt: 1. Wird nur ein Künstler mit der Anfertigung eines Entwurfs beauftragt, so ist für den Entwurf eine der aufgewendeten Mühe entsprechende Vergütung zu gewähren, sofern nicht der Entwurf als Denkmal ausgeführt wird. 2. Werden mehrere Künstler zur Einsendung von Entwürfen aufgefordert (beschränkte Konkurrenz), so sind in dem Aufforderungsschreiben die anderen zur Teilnahme an der Konkurrenz aufgeforderten Künstler namhaft zu machen, und sämtliche Entwürfe, welche nicht zur Ausführung gelangen, in angemessener Höhe zu vergüten. Werden mehr als fünf Künstler zur beschränkten Konkurrenz aufgefordert, so gilt ausserdem die Aussetzung eines oder mehrerer Preise für geboten. 3. Die eingesandten Entwürfe bleiben trotz der für ihre Herstellung gezahlten Vergütung Eigentum der Künstler. 4. Bei grösseren Denkmälern, für die Mittel in ansehnlicher Höhe zur Verfügung stehen, hat erst eine Skizzenvorkonkurrenz zu erfolgen und dann ein engerer Wettbewerb. -r-

Paris. Die zwanzig Ehrenmedaillen der Malerei sind, wie verlautet, folgendermassen verteilt worden: Auf Frankreich entfallen sieben Stück, (Hébert, Henner, Harpignies, Cazin, Vollon, Roll und Dagnan-Bouveret), auf England zwei (Alma-Tadema und Orchardson) und auf Amerika ebenfalls zwei (Whistler und Sargent). Nach allen übrigen Ländern geht nur eine Medaille und zwar erhält sie in Deutschland Lenbach, in Österreich der Maler der vielumstrittenen »Philosophie«, Gustav Klimt, in Holland Jozef Israels, in Belgien Struys d. J., in Schweden Anders Zorn, in Norwegen Thaulow, in Dänemark Kroyer, in Russland Serow und in Spanien Sorolla y Bastida. □

Florenz. In wenig Wochen wird die Restauration der Capella dei Pazzi im Klosterhof von Santa Croce vollendet sein. Die Arbeit hat sich sowohl auf das Äussere wie auf das Innere der Kapelle erstreckt und ist auf Kosten eines Familienfonds der Pazzi zwei Jahre lang fortgesetzt worden. Es hat sich nur darum gehandelt, dem beginnenden Verfall der Kapelle Einhalt zu thun, und im Inneren ist thatsächlich kein einziges Bauglied neu hinzugefügt worden. Aber oben in der kleinen Kuppel über dem Altar hat man einige leider arg zerstörte Fresken blossgelegt, welche auf blauem Grunde in grau gemalt sind und, wie es scheint, eine Scene aus der Apokalypse darstellen. Der säulengetragene Vorbau der Kapelle wird jetzt durch eine Balustrade aus grauem Sandstein geschlossen, deren Gesamtwirkung sich heute noch nicht bestimmen lässt. *E. St.*

Assisi. Das Chorgestühl in der Oberkirche von San Francesco, welches erst König Humbert dem Heiligtum zurückgegeben hat, ist vor kurzem aufs sorgfältigste restauriert worden. Es wurde bekanntlich i. J. 1501 von Domenico von San Severino und seinen Gehilfen nach zehnjähriger Arbeit vollendet und befand sich noch vor wenigen Jahren in dem erbärmlichsten Zustande. Der kunstfreundliche Rektor des Klosters, Stefano dall' Olio beabsichtigt auch die unbenutzte Sakristei der Oberkirche in ein kleines Museum umzuwandeln, um hier vor allem einige Kleinodien der Goldschmiedekunst und der Stoff- und Teppichweberei unterzubringen und aufzustellen, welche das Kapitel von San Francesco bis dahin mit Eifersucht gehütet und vor den Augen der Fremden und der Einheimischen verborgen gehalten hat. Es werden dann vor allem einige der Weihgeschenke ans Tageslicht kommen, welche Sixtus IV., der grosse Gönner des Franciskanerordens, nach Assisi gestiftet hat: Teppiche, Paramente und Altargeräte von unschätzbarem Wert. *E. St.*

Dresden. Da die Bewegung auf dem Kunstmarkte in Dresden von Jahr zu Jahr in überaus erfreulicher Weise gestiegen ist, so hat die »Ernst Arnold'sche Hofbuchhandlung, Gutbier« eine grössere Ausstellung von modernen englischen Gemälden, Zeichnungen, Radierungen und kunstgewerblichen Arbeiten für die Monate Juli und August vorbereitet. Dieselbe dürfte an Reichhaltigkeit und künstlerischen Wert jener grossen Impressionistenausstellung gleichkommen, die im Januar die erste in dieser Art in Deutschland gewesen ist. Diesmal sind Rosetti, Burne Jones, Macgregor vertreten, ferner in stattlicher Zahl die Glasgower Schule und was neu für Deutschland sein dürfte, eine Reihe Mitglieder der seit sechs Jahren bestehenden »Londoner Secession« (New English Art Club).

Baden-Baden. Dem soeben erschienenen 37. Jahresbericht über das Wirken des Kunstvereins Baden-Baden für das Jahr 1899 entnehmen wir folgendes: Die Mitgliederzahl betrug am Schlusse des Jahres 359. Beschickt war die das ganze Jahr hindurch geöffnete Ausstellung von 840 Kunstwerken. Davon wurden 92 Stück im Werte von 36770 Mark verkauft. Die Gesamtsumme der seit Bestehen des Vereines gemachten Ankäufe und vermittelten Verkäufe beträgt 599874 Mark. Für die Verlosung unter die Mitglieder wurden 22 Kunstwerke, darunter 17 Ölgemälde im Gesamtwerte von 5110 Mark angekauft. Der Besuch der Ausstellung war ein sehr zahlreicher.

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUE WERKE

Besprechung, gegebenen Falls, vorbehalten.

Jungbrunnen. 4 Hefte. Fischer & Franke, Berlin.

Paul Schultze-Naumburg, Das Studium und die Ziele der Malerei. Vermehrte Aufl. des Studienganges des modernen Malers. Leipzig, Diederichs.

Georg Gronau, Tizian. (Geisteshelden. Biographien, 36. Bd.) Berlin, Ernst Hofmann & Co. 3.60

Helmer, Lehrjahre in der Plastik.

P. Wytsman, Wenig bekannte alte Malereien in Belgien. Brüssel, Liefrg. I und II. je Fr. 10.—

Carl v. Lützow, Die Kunstschätze Italiens. Zweite Aufl. von Josef Dernjac. Gera, C. B. Griesbach. 60.—

G. di Marzo, La pittura in Palermo nel Rinascimento. Palermo, Alberto Reber. L. 25.—

(Fortsetzung folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 32. 16. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (33) der Kunstchronik erscheint am 21. September.

DIE AUSSTELLUNG IM MÜNCHNER GLASPALAST

VON ARTUR WEESE

Vor kurzem ist in diesen Blättern mit Recht darauf hingewiesen worden, welch grosse Fortschritte die Münchner Kunst in der Technik gemacht habe. Ein Virtuosentum des Kolorismus hat sich hier ausgebildet und selbst die kleinste Landschaftsstudie leuchtet im vollen Glanze sonnenbeschienener Farben. Darin ist leicht die Reaktion gegen die nüchterne Dunkelmalerei von früher zu erkennen. Ebenso gross sind die Errungenschaften in der rein manuellen Behandlung des Farbenauftrages. Das Pigment muss sich oft eine Manipulation gefallen lassen, als gälte es plastische und nicht malerische Werke zu schaffen und man erstaunt oft, wie ein vollkommen chaotisches Durcheinander von Farbenflecken bei genügender Entfernung sich doch noch zu einem organischen Bildeindruck gestaltet. Eine Fülle von Geist und mühseliger Arbeit ist in diesen scheinbar nella furia del penello hingemalten Bildern enthalten. Ehrgeiziges Streben und eine hochgespannte Wachsamkeit unter den Künstlern, die keinen Erfolg, keinen Einfall, keinen Kniff des andern sich entgehen lassen, machen die künstlerische Arbeit in München zu einem ernsten erbitterten Kampf. Unter der Maske gemütlicher Ruhe und Gelassenheit versteckt die Kunststadt München einen rastlosen, fieberhaften Thätigkeitsdrang, der für den Einzelnen oft zu quälender Macht gesteigert wird, weil in den zahllosen Ateliers der Wetteifer nie zur Ruhe kommt und die stille Arbeit des Nachbarn, der Wand an Wand wohnt und kaum gehört wird, die Geister des Behagens und bequemen Geniessens mit lauterem Schall verscheucht, als das Toben und Lärmen einer Fabrik. Wer das nicht schon wüsste, der könnte sich doch durch Zahlen leicht überzeugen lassen. Jahr für Jahr füllt sich wieder der Glaspalast, niemand fehlt, keiner von den Grossen und leider auch keiner von den Kleinen. Wer bei Eröffnung der Sommerausstellung Heerschau hält, der sagt sich schnell: Sie sind alle, alle gekommen.

Und sollte bei solchem Wettbewerb das künstlerische Gesamtniveau der Bilder nicht steigen? Es muss selbstverständlich steigen und es ist auch gestiegen. Die Künstler haben unendlich viel gelernt und die hundert- und tausendmal gehörte Parole: keine Studien mehr, sondern wirkliche Bilder! ist in den weitesten Kreisen durchgedrungen. Denn man fühlt es ja allen Werken an, dass ihre Schöpfer durchaus nicht wie die Götter im Himmel aus ureigner und unendlicher Macht gnädig und gütig spenden, sondern dass sie mit Neugier und Angst jedes Wort und jede Meinung Berufner und Unberufner, auffangen, weil sie Anregung für Pläne und Aufklärung über ihre Ziele von aussen erwarten. Innen in sich selbst finden es nur die allerwenigsten. Schlagworte entscheiden über künstlerische Unternehmungen gerade so, wie über parlamentarische Entschliessungen und politische Massnahmen. Man gehe nur die lange Reihe der Säle im Glaspalast durch und frage sich, was haben diese Maler mit ihren Arbeiten gewollt. Eine ganze Flucht von Räumen, vollgepfropft mit Bildern bis ans hohe Gewölb hinauf, wirken langweilig, nichtssagend und gleichgültig wie ein Bazar, in dem bekannte Ware in bekannter Güte aufgehäuft ist. Hier haust die Masse in öder Gleichförmigkeit, hier herrscht das Herdenprinzip, das in der Kunst am verderblichsten wirkt. Und das fühlen die Starken, die Strebenden am allerbesten. Sie trennen sich von der Menge, um nicht in ihr zu verschwinden. Sie isolieren sich und führen eine Secession durch. Immer mehr und mehr greift der secessionistische Gedanke um sich. Es ist ganz klar, die Massenausstellungen haben sich überlebt, sie sind ein Schaden geworden. Die Masse spaltet sich, sie wird atomisiert. In diesem Jahre haben nicht weniger als 14 Gruppen, meist Secessionen und Secessiönchen, alle mit eigner Jury, ausgestellt. Es giebt unter ihnen Gruppen von Künstlern, die nur ein paar Köpfe zählen. Aber selbst in dieser kleinen

Minderheit fühlen sie sich sicherer, als in der Einigkeit mit zahllosen Andersdenkenden. Lediglich das grosse Dach des Glaspalastes ist es, wodurch diese vollkommen in der Auflösung begriffene Masse der deutschen Künstler noch zusammengehalten wird.

Man hat immer geglaubt, dass ein bestimmter künstlerischer Grundsatz, wie etwa die Freilichtmalerei, die Secessionen ins Leben gerufen habe. Das ist nicht der Fall gewesen. Die gesamte künstlerische Arbeit unserer Zeit ist auf das Prinzip des Individualismus gestellt. Das gute Recht des Einzelnen, seine eigenen Gaben und eigenen Anschauungen auszubilden, musste aber zu Grunde gehen, sobald die Forderungen der Masse damit in Konflikt gerieten. Die Riesenpaläste unserer Gemälde-Ausstellungen sind die Totenkammern aller Einzelstrebenden. Das Publikum sieht nur grosse Bildermengen, betrachtet alles oberflächlich und hält sich nur an das Auffallende, wobei es auch hier, wie im Leben, den Lockrufen der Reklame besonders gern folgt. Der Künstler aber verzweifelt in dem Dilemma zwischen ehrlicher Überzeugung und schmeichlerischer Liebedienerei, zwischen Programmmalerei mit modischer Technik und dem Streben, für selbstgefundene Gedanken eine zweckentsprechende Behandlung zu schaffen. Um in dem heissen Wettbewerb nicht ganz ausgeschlossen zu werden, bezahlt er am liebsten zuerst mit seinem künstlerischen Charakter und schliesst sich diesem oder jenem Fähnlein an, wo er doch wenigstens an der Uniform kenntlich ist. In diesem Jahre hat man z. B. unter jedes Bild auf einem kleinen Visitenkärtchen durch ein paar Buchstaben gleich vermerkt, zu welcher Gruppe der Maler gehört. Freilich ist dadurch über seine künstlerische Überzeugung und sein malerisches Können nur wenig gesagt. Es wäre falsch über die Münchner Künstlergenossenschaft als Ganzes den Stab zu brechen. Auch ausser Lenbach zählt sie manchen tüchtigen und hervorragenden Maler, und nur sie allein kann als die älteste Stammkorporation gegenüber den jüngeren Gruppen auf ehrwürdige und stolze Traditionen zurückblicken. Aber als künstlerischer Kollektivbegriff ist sie für den Käufer, den Kunstfreund und Kritiker gegenüber der Luitpold-Gruppe und der Secession in demselben Nachteil, den ein bunt zusammengewürfeltes Publikum gegenüber einer geschlossenen und gewählten Gesellschaft hat. Unerhört, was dort alles als Kunstwerk geschaffen, die Jury passiert und nun feilgeboten ist. Kann man sich wundern, dass Lenbach selbst seit Jahren schon die Isolierung von der Masse betont und stets in eigenen Räumen ausstellt? In seinem Vorgehen erkennen wir deutlich die Folgerungen, die der Selbstbewusste, wenn er stark und mächtig genug ist, unter den heutigen Verhältnissen der Bilder-Bazare und der Riesen-Kollektionen notwendig ziehen muss. Wären die Vorstände unserer Ausstellungen ebenso willensstark und ebenso logisch, so würden sie dem allergrössten Teil der Bilder den Zutritt versagt haben. Und es ist nur eine Frage der Zeit, dass diese alljährliche Sommerparade über die deutsche Künstlerschaft in der grossen Exerzierhalle des Glaspalastes wegfallen wird. Man veranstalte seltenere Ausstellungen und dann in kleinerem Umfange. Für den Kunstmarkt aber schaffe man andere Wege.

Mit grosser Anerkennung muss die Leistung der Luitpold-Gruppe hervorgehoben werden. In ihren künstlerischen Prinzipien unterscheidet sie sich eigentlich in nichts von der Secession. Auch sie zählt manchen Ultra-Virtuosen zu ihren Mitgliedern, sie befolgt dieselben Grundsätze in der Aufstellung der Gemälde, ihre Säle machen einen ernsten und vornehmen Eindruck. Ausgezeichnete Landschafter wie Fritz Baer, Küstner, Hoch, Peter Paul Müller und vor allem Fritz Urban und Charles Palmié geben ihr ein ausserordentlich sympathisches Gepräge. Der grosse Zug und der stille Ernst in den italienischen Landschaften des Albaner Gebirges, wie sie Fritz Urban schildert, haben überhaupt auf der Ausstellung nicht ihres Gleichen. Mit Erstaunen verfolgt man die innere Wandlung, die *Julius Exter* durchgemacht hat. Er war ein ungezügelter künstlerischer Charakter und die Brutalitäten seines Kreuzigungsbildes bleiben ihm unvergessen. Nun erzählt er plötzlich Waldidyllen und fromme Märchen und entdeckt eine poetische Ader in sich, die ganz lyrisch ist und Gott sei Dank frei von den Verwegenheiten, die er als Dramatiker für unerlässlich hielt. Mit seinem grossen technischen Können und der energischen, farbenfrohen Lebendigkeit seines Vortrages hat er Bilder geschaffen, wie die Bauern mit den Waldnixen, die zu seinen besten Arbeiten gehören. Nur bei dem Weihnachtsbilde will die raffinierte Technik zu dem frommen Thema durchaus nicht passen.

Das lebhafteste Interesse fordert *Raffael-Schuster-Woldan*. Er ist ein kluger Kopf und unbeschadet seiner Eigenart hat er von den Alten Meistern mit grossem Verständnis gelernt. Und er wagt Dinge, die alle anderen erschrecken würden. Jene Banalität, dass mit den Bildern kein stoffliches Interesse verbunden sein dürfe, gilt nicht für ihn. Kurz, er malt Gemälde, wirkliche Bilder und verschont uns mit der Experimentierwut der Studienmaler. Odi profanum volgus et arceo nennt er seine Schöpfung. Der Grundgedanke ist klar und anschaulich. Für uns gewinnt das Bild an Bedeutung, weil moderne Figuren mit freierfundenen allegorischen Gestalten glücklich vereinigt werden konnten und die kräftige Farbe viel von dem empfindsamen Ton verloren hat, den Schuster-Woldan früher bevorzugte. Seine Schöpfung ist unstreitig das eigenartigste künstlerische Unternehmen, das diesmal im Glaspalast ausgestellt ist, ein poetischer Gedanke künstlerisch durchgeführt, ein Gemälde, das technische Mittel und Forderungen des Themas in der glücklichsten Weise vereinigt.

Neben der Luitpold-Gruppe stellt sich als strebsame und originelle Vereinigung jüngerer Künstler die »Scholle« in den Vordergrund. Fritz Erler und Walter Georgi, Adolf Münzer und Reinhold M. Eichler sind ihre Hauptvertreter und was sie bieten, erfüllt uns mit hoher Achtung vor ihrem tapferen Wagemut und tüchtigen Können. Das Tryptichon Erler's »Die Pest« ist ein Bild von ernster Haltung, an dem

ebenfalls der innere Ausgleich zwischen Stoff und Vortrag ein grosser Vorzug ist. Die Gestalt der Pest durchschreitet von Raben umflattert, mit Riesenschritten die menschenleeren Strassen einer Grossstadt — ein mächtiges Weib, ganz umflossen von einem schwefelgelben Licht; auf dem linken Flügel die Geniessenden, ein moderner Boccacciokreis, auf dem rechten die Büssenden, reuige Flagellanten. Würde für das Bild ein richtiger Platz gefunden, so würde die Wirkung wachsen. Aber in Ausstellungen und Museen mag man nicht die innere Sammlung finden, die ein so ernster Redner verlangt — ein Missstand, für den weder der Maler noch das Publikum verantwortlich ist; denn auf dem Markte will man keine Busspredigten hören. Je selbständiger und origineller die Maler denken, desto schwerer fügen sie sich in den Rahmen unserer Ausstellungen. Auch für den stimmungsreichen Ton in Walter Georgi's Bilde mit den erntenden Bauern auf dem Felde will die Umgebung nicht passen. Immer wieder müssen wir darauf aufmerksam machen, wie vollständig sich unsere Künstler von den Theorien der achtziger und neunziger Jahre befreit haben, denn gerade dieser Vorwurf wäre früher im trübseligen Grau-braun gemalt worden, während Georgi überall farbig und deutlich bleibt, so sehr er auch die Gesamtstimmung dämpft. Er mit seinen Genossen, wie dem Landschafter Eichler und dem anregenden Adolf Münzer (zwei ausgezeichnete, figurenreiche Dekorationsentwürfe) vertreten zwar kein irgendwie neues Programm, aber es ist doch zu wünschen, dass sich dieses abgesprengte Häuflein von Künstlern, die sich mit ihren Gedanken und Werken an die heimische Scholle halten, behaupten möge.

Von den übrigen zwölf Gruppen, den Berliner, Düsseldorfer, Frankfurt-Cronberger, Karlsruher und Stuttgarter Künstlern, von Italienern und Engländern eine Charakteristik zu geben, die jede in ihrer Sonderbestrebung bezeichnete, ist unmöglich, weil sich die Künstler als lokale Gruppen, nicht als eigenartige Richtungen zusammengefunden haben, wobei es auf ein bischen mehr oder weniger secessionistische Gesinnung eigentlich nicht ankommt. Am meisten Beachtung werden wohl die Düsseldorfer finden, weil sie sich den Anschauungen der Münchner Fortschrittspartei am meisten nähern. Ich möchte es nicht als einen Vorzug betonen, dass der sonst so starke Sondergeist des Deutschen in der Kunst nicht kräftiger entwickelt ist. Es wäre ein Zeichen gesünderer Verhältnisse, wenn sich die verschiedenen landschaftlich gegliederten Gruppen auch in ihrer künstlerischen Sprache so unterscheiden würden, wie der Schwabe vom Sachsen, der Rheinländer vom Preussen. Warum finden wir nicht mehr Meister, die ihre heimatliche Landschaft mit derselben Liebe und Vertrautheit schildern, mit der gleich starken Eigenart der Technik und des Vortrags, wie Thoma den Taunus, wie die Worpsweder ihre Haiden und Moore? Die Glasgower Maler kennen diese mächtigsten Triebkräfte nationalen und künstlerischen Charakters sehr wohl. Wer ihren Saal betritt, fühlt sich in einer eigenen Welt, nachdem er ermüdet die Bildergalerien der anderen Gruppen durchwandert hat, ohne mit einem Wort daran erinnert zu werden, in wessen Gesellschaft er sich eigentlich befindet. Diese Monotonie der Kunstwerke, diese Gleichförmigkeit der Säle bedeutet eine ernste Warnung: nach all den technischen Versuchen sollten die Errungenschaften in den Dienst grosser und ernster Aufgaben gestellt werden; denn die Malerei ist doch nicht bloss eine Hantierung mit Pinsel und Farben. Sie ist eine Kunst, in der sich immer eine Seele, ein Geist, ein Charakter ausspricht.

Das Kunstgewerbe ist so gut wie gar nicht vertreten. Sollte die Anziehungskraft dieses modernsten Zweiges künstlerischer Arbeit und die Kauflust des Publikums die Meister der Staffelei verstimmt haben? Wie sehr aber die Plastiker mit der Teilnahmlosigkeit des Publikums kämpfen, das fühlt man an den gewaltsamen Versuchen Gasteiger's, die Aufmerksamkeit der Menge auf sich zu lenken. Gewiss, keiner kann an diesen excentrischen Werken vorüber, schon ihre Dimensionen verbieten es. Jeder hört den Verzweiflungsschrei; aber wer sollte sich für das Michelangeleske Gebahren eines Kleinmeisters erwärmen? Sein gefesselter Prometheus erzählt von der qualvollen Lage, in der sich der Künster selbst befindet, aber die Fesseln, die ihm angelegt sind, schmiedete ihm nicht die Gleichgültigkeit des Publikums, — denn für einfachere Werke weiss es ihm Dank — er ist vielmehr gebunden und eingeschränkt durch seine Aufgaben selbst. Wenn schon Ausstellungsbilder eine Verkehrtheit sind, wie viel mehr solche plastischen Gruppen, die für keinen Zweck bestimmt, für keinen Ort erdacht, sondern nur Ausbrüche einer leidenschaftlichen Natur sind, die kein Ziel für ihre Produktion findet.

Es ist ganz erklärlich, dass man immer unter den Jungen die zukunftsvollen Entwickelungskeime findet: die Alten sind die Alten geblieben. Lenbach's Kraft ist noch ungebrochen, und wieviel eine alles beherrschende Technik vermag, das zeigen die verblüffenden Porträts Friedr. Aug. von Kaulbach's. Nur zu bedauern ist, dass solche Fähigkeiten sich dem unpersönlichen Dienste höfischer Repräsentationsmalerei bequemen. Das Geheimnis auch als Hofporträtist bei aller Vornehmheit der Haltung und allem Respekt vor der Majestät doch wahr zu bleiben und sich als Künstler zu behaupten, scheint doch seit Velasquez verloren zu sein. Kaulbach's Herz hing nicht an dieser Aufgabe (Porträt der Kaiserin Augusta Viktoria in ganzer Figur und grosser Toilette), aber mit besonderer Liebe behandelte er einen jungen Frauenkopf, der alljährlich in den Ausstellungen wiederkehrt.

NEKROLOGE

Dresden. Am 12. Juli starb hier der kgl. sächs. Hofmaler *Ludwig Theodor Choulant*, von dem die hiesige Galerie eine Ansicht der Engelsbrücke zu Rom besitzt. Er war am 18. Juli 1827 zu Dresden geboren und Schüler der Akademie sowie von Semper.

H. W. S.

PERSONALIEN

Athen. Prof. Dr. *Paul Wolters*, zweiter Sekretär des hiesigen kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts ist als ordentlicher Professor für Archäologie an die Universität Würzburg berufen worden und hat die Berufung angenommen.

Paris. Adolf Menzel erhielt als Meister der Radierkunst die grossse Ehrenmedaille. □

Berlin-Charlottenburg. Mit der Verwaltung der durch den Tod des Professor Dobbert erledigten *Professur für allgemeine Kunstgeschichte* an der hiesigen *Technischen Hochschule* ist für das Wintersemester 1900/01 der Herausgeber dieser Zeitschrift beauftragt worden.

WETTBEWERBE

Charlottenburg. Zur Gewinnung von Entwürfen für ein Denkmal Kaiser Friedrich III. erlässt der Magistrat ein *Preisausschreiben* unter den deutschen Bildhauern. Die Kosten des Denkmales sollen alles in allem die Summe von 225000 M. nicht überschreiten. Als Preise sind festgesetzt: I. Preis 4000 M., II. Preis 2500 M., III. Preis 1500 M., und werden diese Preise unbedingt vertheilt werden. Die Entwürfe sind bis zum 15. November 1900 an den Magistrat in Charlottenburg, Berlinerstr. 73, einzusenden. Nähere Bedingungen, sowie Lageplan etc. sind von dort zu beziehen. -r-

Berlin. Für die »*Internationale Ausstellung für Feuerschutz und Feuerrettungswesen Berlin 1901*« soll ein Plakat beschafft werden. Alle Künstler ohne Unterschied des Wohnortes werden zum *Wettbewerb* eingeladen. Die Entwürfe sind bis spätestens 15. Oktober 1900 nachmittags 6 Uhr an die Geschäftsstelle der »Internationalen Ausstellung für Feuerschutz und Feuerrettungswesen Berlin 1901« gegen Empfangsbescheinigung abzuliefern. Preise 1000, 500 und 250 Mark.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Zu den Neuerwerbungen des königl. Alten Museums ist ein interessantes *Werk des Hugo van der Goes* hinzugekommen, das den rechten Flügel eines die »Kreuzabnahme« darstellenden Triptychons gebildet hat und die klagenden Frauen zeigt. Es ist mit Wasserfarben auf Leinwand gemalt, leider aber sehr stark nachgedunkelt. Das Gemälde ist dem Museum von Herrn Oscar Huldschinsky geschenkt worden. -r-

London. Schenkung einer sehr bedeutenden Kunstsammlung an die englische Nation. Mr. Constantin Jonides von der hiesigen griechischen Kolonie hat seine sämtlichen, bisher in Brighton aufbewahrten Kunstschätze, unter zwei Bedingungen dem Staate vermacht. Erstens soll die Sammlung ungeteilt in dem »Victoria und Albert-Museum« (früher South Kensington Museum) aufgestellt werden, und zweitens muss jeder Gegenstand deutlich sichtbar sein. Die Überwältigung der durch die letztgenannte Klausel geschaffenen Schwierigkeiten wird der betreffenden Museumsverwaltung grosse Verlegenheiten bereiten. So z. B. bei der Ausstellung der zahlreichen Meisterwerke der Kupferstichkunst, da nach der bezüglichen Bestimmung jedes Blatt frei liegen oder eingerahmt und aufgehängt werden muss. — Die hinterlassene Sammlung des Mr. Jonides umfasst so ziemlich alle Kunstzweige, jedoch erhebt sie keinen Anspruch auf strenge Klassifizierung, vielmehr sammelte ersterer alles, was ihm gefiel, und solche Objekte, die er zur Ausschmückung seiner Wohnräume für zweckmässig erachtete. So finden wir z. B. in ein und demselben Saal: eine alte Amphora, ein Bild von Rossetti, einen Crivelli, mittelalterliche Elfenbeinarbeiten, ein Gemälde von Ingres, Degas und Rembrandt. Ferner Statuetten von den verschiedensten Künstlern hergestellt, sowie endlich eine Sammlung schön gefasster Juwelen der Renaissanceepoche. — Die Gemälde alter Meister reichen in guter Auswahl von Giotto bis Poussin. »Die Krönung«, dem erstgenannten zugeschrieben, ist zwar ein herrliches Werk, ob aber Giotto wirklich der Verfasser war, bleibt mindestens zweifelhaft. Botticelli ist durch das zart gehaltene, schöne Bild »Smeralda di Bandinelli« repräsentiert. Dies, in Temperafarben gemalte, früher in der »Pourtalès-Sammlung« und einst im Besitz von Rossetti befindliche Werk, hat keinerlei Beschädigungen erlitten. Eine ganze Reihe von Bildern stammt von italienischen Meistern her, die vielleicht von dem Besitzer nicht richtig benannt wurden, aber die Werke selbst sind meistens erstklassige. Auffallend gute Arbeiten tragen die echten Signaturen von Guardi und Tiepolo. — Die beiden in der Galerie befindlichen Schöpfungen Poussin's gelten als ebenso bekannte wie berühmte Meisterwerke: »Venus zeigt dem Aeneas seine neue Rüstung«, beschrieben in Smith Catalogue Raisonné und durch Kupferstich mehrfach reproduziert, sowie zweitens »Le Dessinateur«. Das Sujet stellt einen Mann dar, welcher inmitten alter Tempelruinen eine Zeichnung anfertigt. Von den Brüdern Le Nain stammt das Gemälde »Der Pfeifer«; eine vorzügliche Arbeit van Goyen's aus seiner ersten Künstlerepoche betitelt sich »Eine Flussscenerie«. Ruysdael ist gut vertreten durch »Die Mühle« und Konink durch mehrere ansprechende Landschaften. Rembrandt's »Die Vertreibung der Hagar«, ein brillant durchgeführtes, in der Farbe schönes, und durch sein mystisches Licht wunderbar wirkendes Gemälde, nimmt in der Sammlung einen besonderen Ehrenplatz ein. — Hinsichtlich der Figurenbilder der holländischen Schule sollen noch weiter erwähnt werden: Brouwer »Das Innere eines Bauernhauses« (früher in der »Hamilton-Sammlung«); ein kleines Meisterwerk von Terborch »Die Wachtstube«; »Der Lautenspieler«, von Ostade, und ein prachtvolles Tierstück von Paul Potter. — Bei Aufzählung französischer Meister darf nicht unerwähnt bleiben: Delacroix, »Der gute Samariter«; »Die Badenden«, von Diaz; »Die Schäferin« und »Die Holzsäger«, von Millet; »Der Sturm«, von Corrot und »Die Fluth«, von Rousseau. Alsdann noch: zwei Werke von Ingres und »Das Ballet in Robert der Teufel«, von der Hand Degas. Endlich besitzt die Sammlung sehr gute Arbeiten von Legros, von denen als die gelungenste bezeichnet werden kann »Les Demoiselles du Mois de Marie«. — Wie kaum anders zu erwarten stand, sind die englischen Meister, und vor allem Watts, gut vertreten. Bereits am Eingange wurde bemerkt, dass die Kupferstichsammlung nicht nur eine sehr umfangreiche ist, sondern auch vielleicht eine der besten Englands genannt werden kann. Mehrere der seltensten Blätter Rembrandt's sind in allen Plattenzuständen vorhanden.

O. v. Schleinitz.

Venedig. Das italienische Parlament hat die 200 000 Lire genehmigt, welche für Übertragung der Marcusbibliothek in das dem Dogenpalaste gegenüber gelegene ehemalige Münzgebäude gefordert wurden. Auch der Senat hat nun seine Zustimmung gegeben. Die Übertragung soll im Laufe des Jahres beendet werden. Ein seit vielen Jahren heissgefühlter und vielfach ausgesprochener Wunsch aller Bewunderer des Dogenpalastes wird dadurch erfüllt, während anderseits die Neuorganisation der Bibliothek von allen Forschern freudig begrüsst werden wird. — Diese Woche ward mit der seit lange beschlossenen Freilegung des Chors der Frarikirche und desjenigen der anstossenden Sakristei begonnen. All die kleinen im Laufe der Zeiten entstandenen unschönen Anbauten, welche das

Gebäude verunstalteten, werden in kurzer Zeit verschwunden sein und das Bauganze, besonders von S. Rocco aus gesehen, einen imposanten Anblick gewähren. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist die Niederlegung bezüglich des im Sakristeichore aufgestellten Madonnenaltars von Giovanni Bellini (1488), weil die halbvermauerten seitlichen Fenster nun frei werden, und so dem Bilde mehr Licht zugeführt werden wird. — Aus der Gemäldesammlung der Akademie ist von einigen wichtigen neuen Erwerbungen zu berichten. Der umsichtige Direktor Cantalamessa war so glücklich, ein kleines vorzüglich erhaltenes männliches Porträt in Padua aufzufinden. Es stellt auf Landschafthintergrund das Brustbild eines noch jungen Mannes in vornehmer schwarzer Kleidung dar. Es erinnert dieses feine Bildnis an alles beste und zunächst an Antonello da Messina. 0,20 m breit, 0,30 m hoch, ward es im Bellinisaale aufgestellt. (Ankaufspreis 2500 Lire.) Ein zweites, lebensgrosses Brustbild wurde für 250 Lire angekauft. Trotz dieser geringen Summe kann es Paris Bordone nicht wohl abgesprochen werden. Wir sehen auf demselben einen jungen rotblonden Mann in grau-grünem Wams, kurzgeschornem Haar und Bart. Weiter wurde ein »Santa Conversazione« von Palma vecchio erworben um 2000 Lire. Auf Breiteformat (1,89 × 1,29) sehen wir in ganzen Figuren eine Madonna umgeben von S. Giovanni, Sta. Caterina und S. Giuseppe. Das Ganze vielfach beschädigt, aber leicht zu restaurieren. (In Padua befindet sich eine alte Kopie.) Ferner ist ein Gemälde von J. Bassano zu nennen, welches in ganzer lebensgrosser Figur einen hl. Hieronymus in seiner Höhle als nackten Büsser darstellt (1000 Lire). Schliesslich sei das Porträt eines Staatsmannes erwähnt, welches der französischen Schule angehört, lebensgrosses Brustbild, wohl mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit dem H. Rigaud zuzuschreiben (200 Lire). — Bei Gründung der Galerie wurde ein kleines Deckenbild von Paolo Veronese in die Decke des Empfangssaales eingesetzt. Dieses sehr schöne Gemälde des grossen Paolo wird nun der Galerie einverleibt und an seine Stelle ein gleichgrosses Rundbild von A. Vivarini eingesetzt, ein Gott-Vater segnend (Halbfigur) darstellend, welches ebenfalls erworben wurde. Das schöne Rundbild Paolo's stellt eine Scene aus dem Leben des hl. Nicolaus dar. Somit hat sich also die Galerie um sechs weitere Bilder vermehrt. *A. Wolf.*

Orvieto. Der Palast der Päpste neben dem Dom, welchen niemand anders als Bonifaz VIII. im Jahre 1297 aus mächtigen Steinquadern errichten liess, ist vor kurzem als Museum hergerichtet worden. Im Erdgeschoss wird noch gebaut; hier soll der grösste Teil des besonders reichen Etruskischen Museums untergebracht werden. Der obere Stock, zu welchem von der Seite die breite Steintreppe hinaufführt — ein besonders charakteristischer Bestandteil dieses Palastes —, ist schon vollständig wiederhergestellt und den Besuchern zugänglich. Hier haben in dem riesigen Salone, welcher die ganze Länge und Breite und die halbe Höhe des Bauwerks einnimmt, alle Reliquien Orvietos Aufstellung gefunden, welche man sonst in den engen Räumen der Opera del Duomo suchen musste. Hier findet man auch die wenigen guten Bilder, welche Orvieto noch besitzt: Signorelli's Selbstporträt und seine hl. Magdalena, die Madonna mit Heiligen des Simone di Martino und ein Madonnenbildchen umbrischer Schule in überreichem gotischen Rahmenwerk. Fünf Tafeln sienesischer Schule, eine Madonna mit Heiligen in Halbfiguren, die sich in Privatbesitz befanden und in der Opera del Duomo deponiert waren, wurden verkauft. Graf Stroganoff in Rom soll diese Bilder für den Preis von 12000 Lire erworben haben. Auch die wenigen mittelalterlichen und Renaissance-Sculpturen und einige Trümmer aus aufgehobenen Kirchenschätzen haben im Papstpalast Unterkunft gefunden. Man sieht unter den Skulpturen eine Madonnenstatue, die dem Giovanni Pisano nahe steht; unter den Goldschmiedearbeiten den Reliquienschrein des Ugolino Vieri, dessen Reliquar del Corporale im Dom leider noch immer nur mit vielen Umständlichkeiten und grossen Kosten besichtigt werden kann. Dagegen wurde der ganze Schatz von Messgewändern, die zum Teil hohen künstlerischen Wert besitzen, aus der Sakristei des Domes in den Papstpalast übertragen und hier in Glasschränken aufs beste aufgehängt. Es wird unter diesen Gold- und Seidenstickereien u. a. eine besonders reiche Serie von Messgewändern gezeigt aus rotem Goldbrokat mit figürlichen Stickereien, die auf dem Tridentiner Konzil benutzt worden ist. Eine wichtige Bereicherung wird das Museum demnächst durch ein leidlich erhaltenes Fresko aus der umbrischen Schule erhalten, welches den h. Sebastian darstellt. Dasselbe stammt aus der längst zerstörten Kirche der Madonna della Fonte vor Porta Maggiore und wurde schon im Jahre 1653 in das Municipio übertragen, wo es, von aller Welt vergessen, noch heute in eine Wand des Sekretariats eingelassen ist. *E. St.*

London. Die Sommerausstellung in der Königlichen Akademie ist die beste seit Jahren, denn zwei Bilder und eine Skulptur ersten Ranges sind vorhanden, sowie etwa ein Dutzend Werke, die jenen nahe kommen. Mr. Brocks' für die Pauls-Kathedrale in Marmor und Erz bestimmtes Grabmonument Lord Leighton's wird hier in Lebensgrösse im Gypsmodell vorgeführt. Wenn die Ausführung in dem edleren Material das hier im Modell gegebene Versprechen hält, dann haben wir unzweifelhaft ein Kunstwerk vor uns, das die bisher in der Kathedrale errichteten Denkmäler bedeutend überragen wird. Mr. Brocks, der zwar immer als ein guter Bildhauer galt, hat sich hier mit einem Schlage zu einem Meister ersten Ranges entwickelt. Die liegende Figur Leighton's ist ausserordentlich sympathisch gelungen und der Kopf besonders so ausdrucksvoll durchgearbeitet, dass er überhaupt als das beste Porträt des verstorbenen Präsidenten der Akademie von nun an gelten wird. Die Figuren der Skulptur und der Malerei, schöne Frauengestalten, sitzen am Kopfende und zu Füssen der ruhenden Gestalt des Malers, der mit Vorliebe auch Bildhauer war, und von dem mehrere Werke sich in der »Tate-Gallery« befinden. Den meisten seiner Bildhauerarbeiten wird bekanntlich der Vorwurf gemacht, dass sie zu forcierte Motive enthalten. Dann soll unter den Skulpturen noch ein schönes Taufbecken von Alfred Gilbert: »In Memoriam Johannis Thynne, Sohn des Marquis von Bath« und die Reiterstatue eines indischen Fürsten von Onslow Ford Erwähnung finden. — Die Ausstellung enthält diesmal zwei sogenannte Jahresbilder. Das erste ist ein grosses Werk von Orchardson, betitelt: »Schloss Windsor, 1899. Porträts«, das andere, von Sargent herrührende, benennt sich: »Lady Elcho, Mrs. Adeane und Mrs. Tennant«. Windsor hat seine van Dycks, Buckingham-Palast und die anderen Schlösser der Regentin ihre Gainsboroughs, Reynolds und Romneys, aber diese Meister haben wenig gleichwertige Künstler und Nachfolger gefunden, so dass man leider bekennen muss: Bei den meisten Porträts von Mitgliedern des Königshauses, die während der Regierungszeit der Königin Viktoria entstanden, spielte der Ausdruck der Loyalität eine grössere Rolle wie die dargebotene Kunstentfaltung. Das vorliegende Bild macht nun endlich eine glückliche Unterbrechung der früheren bezüglichen Darstellungen. Die Scene ist Windsor; zur Linken auf dem Bilde sitzt die Königin in einem Armsessel, dem sich Prinz Eduard von York nähert, um der ersteren zu ihrem Geburtstage einen Blumenstrauss zu

überreichen. Der kleine Prinz benimmt sich etwas scheu hierbei, wird aber von seinem Vater, dem Herzog von York, ermutigt. Zur Rechten steht der Prinz von Wales, der über den ganzen Vorgang gutmütig lächelt. Sehr geschickt sind besonders die beiden getrennten Seitengruppen durch den jungen Prinzen verbunden, so dass ein einheitliches Gesamtbild erzeugt wurde. Die Dekoration des Zimmers besteht aus Bildern von Reynolds, so namentlich »Prinzessin Sophia und ihr Hund«, sowie einer Büste des Herzogs von Kent. Der gewöhnliche Fehler von Orchardson: etwas blasse Gesichter, ist auch hier leider zu konstatieren. Dies ist das Jahresbild für das grosse Publikum. — Vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet muss als erstes Bild Sargent's Porträtgruppe der drei Töchter von Mr. und Mrs. Wyndham anerkannt werden. Der Künstler hatte ein erstklassiges Sujet vor sich und hat sich zu dessen Höhe emporgeschwungen. Die Umgebung bildet ein Salon mit Blumendekoration; an der Wand hängt das berühmte, von Watts in Lebensgrösse gemalte Bild von Mrs. Wyndham. Die Gruppe stellt Mrs. Adeane, Mrs. Tennant und Lady Elcho in reicher weisser Atlastoilette dar. Dies ist der Generalentwurf, aber natürlich hängt alles davon ab, wie er ausgeführt wurde. Grosse Lebendigkeit des Ausdrucks in den drei Figuren bildet die Charakteristik des Kunstwerkes. Sargent hat wohl noch lebhafter geschildert, aber niemals künstlerisch so gelungen wie hier. Erleichtert wurde die Aufgabe allerdings dadurch, dass er sehr hübsche Gesichter wiederzugeben hatte. Die Technik in der Behandlung des Seidenstoffes und der Perlen ist virtuos. Das ganze Sujet lässt im übrigen Sargent als einen Rivalen Reynolds' und Millais' erscheinen. Jenen, im Vorbilde »The three Ladies Waldegrave«; an diesen wird er erinnert durch die Porträtgruppe der drei Töchter Mr. Armstrong's, das Millais betitelte »Hearts are Trump«. Auf dem Bilde von Reynolds sehen die Damen wie Tasso's Prinzessinen ins Englische übersetzt aus, klug, vornehm, aber mit einem kleinen Stich ins Hochmütige. Die von Millais dargestellte Gruppe halte ich von den dreien, für die wenigst gelungene. Sein Bild hat in der Farbe sehr verloren, so dass der Gesamteindruck geradezu als ein harter bezeichnet werden muss. *O. v. Schleinitz.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. Trotz des Wechsels im Ministerium, trotz der ehernen Sonnenglut, welche Tag für Tag über dem schattenlosen Forum liegt, nehmen hier die Ausgrabungen noch immer einen stetigen Fortgang. Für den Rombesucher von heute kann es nichts merkwürdigeres geben, als ein Besuch auf dieser Trümmerstätte, wo sich auf einmal wieder menschliches Leben regt, wo in wenig Tagen oder Wochen ganze Flächen ein vollständig anderes Aussehen gewinnen. Welch ein Schicksalsbuch wird uns hier aufgeschlagen! Was ist nicht schon alles aus Jahrhunderte langer Nacht ans Tageslicht gefördert worden! Eben legt man die Fundamente des Castor und Polluxtempels frei und fördert ein antikes Fragment nach dem anderen zu Tage, und überall stösst man auf menschliches Gebein. Die Ausgrabungen am Abhang des Palatin unter den Fundamenten von S. Maria Liberatrice werden jetzt am eifrigsten geführt. Hier gehören die Resultate zu den glänzendsten. Zwischen dem hochragenden Gemäuer der ersten Kaiserzeit, in dem Orangen- und Citronengärtchen des vertriebenen Priesters hat man viele Meter tief unter der Erde den Grundriss eines grossartigen christlichen Tempels mit Langhaus, Seitenschiffen, Querschiff, Apsis und einem grossen Vorhof gefunden. Aber die Anlage steht noch nicht in ihrer Gesamtheit fest, denn mehrere Meter über den Fundamenten hat man einstweilen zu graben aufgehört. Das Merkwürdigste, was man hier gefunden hat, sind die Fresken, ein unberechenbarer Schatz für die Erforschung der frühchristlichen Wandmalerei, der zur Zeit vor fremden Augen noch sorgfältig gehütet wird. So hat es auch noch niemand unternommen, im einzelnen Zeit und Stil dieser Fresken bestimmen zu wollen, die zum Teil direkt auf die antiken Wandmalereien aufgesetzt sind; ja, gelegentlich ist zur Gliederung der Wandflächen auch das antike Stuckwerk einfach beibehalten worden. Ausgemalt muss einmal die ganze Kirche gewesen sein: die Apsis, der Triumphbogen, der Chorraum, das Querschiff und die Wände des Langhauses. In der ziemlich flachen und schmalen Apsis wurden zunächst die Malereien aus der Zeit Paul's I. (757—767) wieder aufgedeckt, von deren Vorhandensein man schon Kunde hatte seit den Ausgrabungen vom Jahre 1702. Die Apsis ist architektonisch nicht gegliedert: ein ungeheurer segnender Christus erscheint in der Mitte, zu seiner Rechten steht Papst Paul I. mit viereckigem blauen Nimbus, die vier Evangelisten-Symbole in Gestalt eines einzigen grossen Cherubim, rot auf blauem Grunde gemalt, schliessen rechts und links die Komposition ab. Lassen sich diese Fresken durch die Gegenwart Paul's I. auf die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts bestimmen, so sind wir z. Z. trotz zahlreicher Inschriften für alles Übrige noch ohne Daten. Oben der Triumphbogen war mit einem grossen Crucifixus geschmückt, den Engelscharen zu beiden Seiten in weissen und violetten Gewändern in demütiger Haltung verehren. Es hat sich nur ein Teil der rechten Wand erhalten. Darunter erscheinen überlebensgrosse Heiligengestalten; unter ihnen wieder ein Papst mit viereckigem Nimbus. Die Wände des fast quadratischen Chorraumes waren oben mit einer Lebensgeschichte Jesu in zwei Reihen übereinander geschmückt. Man sieht heute wieder eine Anbetung der Könige und Christus, welcher dem Simon folgt, der ihm das Kreuz voranträgt. Darunter erscheinen auf gelbem Grunde sechs Medaillons von Apostelköpfen, ausdrucksvolle, energische Typen, die zum Teil aufs beste erhalten sind. Unter dieser Reihe sieht man reich gemusterte Teppiche aufgehängt, die in Chor und Apsis zum grössten Teil noch von der Erde bedeckt sind. Fragmente von Fresken — oft lassen sich drei Perioden übereinander unterscheiden — sieht man nun überall, wo sich überhaupt der Mauerbewurf noch erhalten hat: eine Verkündigung z. B. in reichlicher Lebensgrösse dargestellt ist noch zum Teil an dem rechten Eckpfeiler zwischen Langhaus und Querschiff erhalten. Merkwürdiger als alles Übrige ist aber das Fragment eines Bilderkreises an der linken Wand des Langhauses, der sich bei weiteren Ausgrabungen noch bedeutend vervollständigen wird. Die ganze obere Reihe ist fast völlig zerstört. In der zweiten Reihe haben sich acht zusammenhängende Darstellungen aus dem alten Testament mehr oder minder fragmentarisch erhalten. Die Figuren sind ungefähr in halber Lebensgrösse ausgeführt; auf hellem Grunde sind die Figuren meist mit fingerbreiten roten Konturen umrissen, die Hände sind übermässig gross, und aller Ausdruck der Gesichter konzentriert sich auf die Augen. Ursprünglich waren alle Darstellungen durch »tituli« erklärt. Man kann die Darstellungen vermutungsweise oder mit Sicherheit, je nach der Erhaltung, wie folgt erklären: 1. Jakob schlafend (vielleicht der Traum mit der Himmelsleiter). 2. Joseph wird zu seinen Brüdern nach Sichem geschickt. 3. Doppelbild: links zerstört; rechts ein Bote, der dem Jakob den Tod Joseph's verkündigt. 4. Die Brüder ziehen den nackten Joseph aus dem Brunnen heraus; im Hintergrund wird ein Ägypter sichtbar mit seinem Kameel. 5. Joseph wird

an Potiphar verkauft. 6. Joseph flieht vor Potiphar's Weib. 7. Joseph wird ins Gefängnis geführt, wo im Fenster die Köpfe des Bäckers und des Mundschenken sichtbar werden. 8. Pharao sitzt am Tisch mit zwei Knechten. Der begnadigte Mundschenk steht vor ihnen, in der Rechten einen riesigen Pokal, in der linken eine lange Flasche; rechts gegenüber ist der Kopf des gerichteten Bäckers in eine Gabel eingespannt, so dass der Körper frei herunterhängt. — Die Malereien der rechten Wand des Langhauses sind fast ganz zerstört. Natürlich waren hier Darstellungen aus dem neuen Testamente angebracht. Thatsächlich erkennt man auch noch die Geburt des Kindes. Um zu einer gerechten Würdigung und Zeitbestimmung dieser Fresken zu gelangen, wird man den Gemäldecyklus von S. Angelo in Formis zum Vergleich heranzuziehen haben, den F. X. Kraus im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen publiziert hat. Vor allem aber muss schon jetzt ein gewisser Zusammenhang dieser Fresken mit den Joseph-Bildern in der Wiener-Genesis zugegeben werden.

E. St.

Rom. San Saba ist ein Kloster und eine Kirche, weithin sichtbar auf den Abhängen des Aventin, einsam gelegen mitten im Grün der Römischen Vignen. Seine Geschichte, wie sie uns Forcella und Armellini erzählen, ist dunkel genug und wenigstens von dem heiligen Saba erfahren wir weiter nichts, als dass er einmal vor vielen hundert Jahren Abt von Kappadocien war. Zweihundert griechische Mönche sollen um 550 das Kloster in Besitz gehabt haben, dann fiel es an die Kluniacenser und noch später nahmen es die Cistercienser ein. Von Gregor XIII. wurde die Abtei dem Collegium Germanicum überwiesen, den Rotröcken, die uns so oft in Scharen in den Strassen Roms begegnen, und ihnen gehört es noch heute. Die Dokumente, welche sich über San Saba's Baugeschichte erhalten haben, sind lakonisch genug. Es sind zwei Inschriften in der Kirche selbst. Die ältere über dem Eingang in gotischen Zügen auf den Marmorarchitrav geschrieben, stammt aus dem Jahre 1204. Sie belehrt uns, dass im siebenten Jahre des Pontifikates Innocenz' III. der Abt Johannes dem Magister Jacobus dieses Werk, d. h. die Marmoreinfassung der Thür auszuführen befahl. Die zweite ist im Inneren der Kirche über der Apsis zu lesen und besagt, dass der Kardinal Francesco Piccolomini, der Nepot Pius' II. i. J. 1463 das verfallene Dach der Basilica auf eigene Kosten restaurieren liess. Schon seit Jahren arbeitet ein Verein junger Römischer Architekten an der Restauration von Kirche und Kloster, eine Arbeit, die sich als sehr weitläufig und kostspielig erweist. Es hat sich dabei herausgestellt, dass die innere Einrichtung von San Saba die gleiche war wie die von San Clemente, von S. Maria in Cosmedin u. s. w. und reichliche Reste der alten Chorschranken wurden ans Tageslicht gefördert. Vor allem merkwürdig aber war die Entdeckung eines älteren Kirchleins, etwa vier Meter unter dem jetzigen Fussboden. Die Apsis des älteren Baues stösst fasst an die Altarstufen des jetzigen; sie war im Inneren ausgemalt. Aber nur die Beine der Heiligen haben sich über einem Teppich erhalten. Man ist der Entdeckung weiter nachgegangen und hat unter dem Paviment der neuen Kirche den Grundriss des älteren Kirchleins mit Erfolg klarzustellen versucht. Auch hier haben sich merkwürdige Wandgemälde gefunden, deren Veröffentlichung sich der Verein mit Recht vorbehalten hat. Es wird nicht leicht sein, das Alter dieser Malerei zu bestimmen, aber für ihre Herkunft möge hier ein Wink gegeben werden. In einer alten Rombeschreibung, die vor dem Jahre 1629 geschrieben wurde, liest man als Sehenswürdigkeit in S. Saba folgende Notiz: In San Saba quelle pitture, trasportate da S. Gregorio che diceva Mons. Bocca gia sacrista esser del tempo di S. Gregorio, ma s'inganna.

E. St.

VERMISCHTES

Brüssel. Der bekannte Rembrandtkenner A. Bredius hat in dem Kirchenratszimmer der Doopskirchgemeinde, wie er in der Zeitschrift »Oud-Holland« mitteilt, *ein Bild Rembrandt's* entdeckt. Es stellt einen schwarz gekleideten Jüngling von ungefähr 20 Jahren dar. Der Kopf ist ganz unversehrt, während der Grund des Bildes übermalt worden ist. Es stammt aus dem Anfang der dreissiger Jahre des 17. Jahrhunderts und ist durch grosse Wärme des Tones ausgezeichnet. □

Rom. Nachdem die fast zweihundert Nummern umfassenden Photographien der Galerie Doria-Pamfili fertiggestellt und im Handel erschienen sind, hat sich der Principe Doria nunmehr entschlossen, von Domenico Anderson auch die vornehmsten Stücke seiner Privatgalerie aufnehmen zu lassen. In wenigen Monaten werden also Photographien des Andrea Doria von Sebastiano del Piombo, der Verkündigung von Fra Filippo, der Predellenbilder des Pesellino, um nur das hauptsächlichste zu nennen, im Handel zu haben sein. Damit verringert sich wiederum die Zahl der ungehobenen Kunstschätze in Rom, doch giebt es immer noch unerfüllte Wünsche genug. Ja, eine andere fürstliche Sammlung, die der Barberini, scheint sich auflösen zu wollen. Eine Elfenbeintafel altchristlichen Ursprungs und eine silberne antike Vase wurden bereits für 10000 und 50000 Franken nach Paris verkauft, ohne dass der Staat Einspruch erheben konnte, da durch das Ausfuhrgesetz nur Statuen und Gemälde geschützt werden. Es verlautet aber jetzt, dass auch die Gemälde, wohl zunächst an italienische Bilderhändler veräussert werden sollen. Auf diese Weise verschwand vor Jahren Benvenuto's Bronzebüste des Bindo Altoviti aus dem jetzt durch die Tiber-Quais zerstörten Palast des Florentiner Geschlechtes an der Engelsbrücke. Und niemand weiss heute mit Sicherheit zu sagen, wo Benvenuto's berühmteste Porträtbüste sich befindet. Die Sammlung Barberini enthält vor allem das Porträt des Federigo von Urbino und seines Sohnes Guidobaldo von der Hand des Melozzo da Forli, dann die Bildnisse von vierzehn Gelehrten und Dichtern des Justus von Gent, endlich zwei Bildchen des Fra Carnevale, welche allein vor mehreren Jahren von Anderson photographiert wurden und dadurch allgemein bekannt geworden sind. Unter den schwer zu besichtigenden Privatgalerien Roms ist die des Palazzo Barberini eine der unzugänglichsten und das Geschick der hier aufbewahrten Gemälde, wenn sie wirklich in den Handel geraten sollten, kann Jahrzehnte lang verborgen bleiben.

E. St.

Der bekannte Holzschnitt, Klaus Narr (man vergl. Schnorr v. Karolsfeld über ihn im »Archiv für Litteraturgeschichte«) *darstellend*, vom Jahre 1574. Diese fast Leonardo da Vinci'sche Fratze dürfte nach dem im Schlosse zu Meuselwitz (S.-A.) befindlichen Oelgemälde auf Holz (1530) entstanden sein. Daselbst und im freiherrlich *Seckendorff'schen* Hause zu Altenburg ist noch mancher Bilderschatz zu heben. Ich erwähne hier nur die Porträts Theodor *Brza's*, Kaiser Friedrich's III., Philipp's II. von Spanien und des Generalfeldmarschalls Grafen *von Seckendorff* († 1763), letzteres gemalt von Anton Pesne.

Th. D.

Leipzig. Einen interessanten Katalog »Italien vom frühen Mittelalter bis auf die Neuzeit« versendet K. W. Hiersemann in Leipzig. Die Bibliothek des bekannten Dr. Th. Gsell-Fels ist u. a. darin enthalten.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

HERAUSGEBER:

DR. MAX GG. ZIMMERMANN

UNIVERSITÄTSPROFESSOR

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Gartenstrasse 15

Neue Folge. XI. Jahrgang. 1899/1900. Nr. 33. 21. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

VON PAUL WARNCKE

III. Die deutschen Maler. Die Plastik.

Bei der Würdigung der Sonderausstellungen sind einzelne deutsche Künstler bereits ausführlich besprochen worden. Einer unter ihnen, der Berliner *Eugen Bracht,* bezeichnet — es sei nochmals freudig betont — den Höhepunkt, soweit die deutsche Kunst hier vertreten ist, ja vielleicht den Glanzpunkt der Ausstellung überhaupt. Diese Anschauung festigt sich bei jedem neuen Besuche mehr, immer gewaltiger ragen die Schöpfungen dieses grossen Meisters über das durchschnittliche Niveau der Gesamtheit empor. Gewiss sind auch einzelne sehr bedeutende Leistungen anderer höchst rühmenswert, und es ist wohl nicht zweifelhaft, dass zu diesem starken Heraustreten Bracht's die Thatsache beiträgt, dass er eine so ansehnliche Menge von Arbeiten hier vereinigt hat, aber einer weniger geschlossenen, weniger kraftvollen Persönlichkeit würde andererseits gerade diese Menge verhängnisvoll geworden sein.

In überaus erfreulicher Weise macht sich unter den jüngeren Berliner Landschaftern der mächtige Einfluss des Meisters bemerkbar. Schon im Winter hatte man bei Keller & Reiner gelegentlich der Ausstellung des durchweg aus Brachtschülern bestehenden »Märkischen Künstlerbundes« Anlass, dieses Einflusses sich zu freuen. Einige der dort vertretenen Künstler finden wir hier wieder, vor allem *Karl Kayser-Eichberg.* Er bietet ein sehr frisches Bild »Der Abhang«, das durch Feinheit der Töne und Intimität der Ausführung seine anderen beiden »Der Bach« und »Der Waldsee« überragt. Das letztgenannte erscheint auf den ersten Blick allzu dekorativ, aber je länger man es sieht, desto mehr verschwindet dieser Eindruck vor dem einer gewissen Einfachheit und Monumentalität, der immer von neuem fesselt. Eine starke Empfindung ist dem Künstler eigen, und er versteht es, im einfachsten Motiv, wie beispielsweise in der winterlichen Bachlandschaft, die Grösse der Natur zu fühlen und sie breit und wuchtig zum Ausdruck zu bringen. Auch *Louis Lejeune* verrät in dem grosszügig erfassten Bilde »Tauwetter«, dass er ein verständnisvoller Schüler Bracht's ist, und *Paul Priem's* »Winter im Wald« verdient hervorgehoben zu werden wegen der aussergewöhnlichen Beherrschung des Tones und der eindrucksvoll wiedergespiegelten Stimmung. — Der gleiche Vorzug zeichnet aus *Hans Licht's* vortreffliches Bild »Aus alter Zeit«, in dem höchst malerisch ein Teil eines märkischen Städtchens dargestellt ist. Schwer und wuchtig fällt durch dunkle Gewitterwolken das gelbrote Licht über das turmartig aufstrebende Haus am schilfumstandenen See, und es verrät sich in der Ausgeglichenheit der schwer zu bewältigenden Töne eine nicht gewöhnliche künstlerische Kraft. — *Adolf Obst's* »Heilige Brücke in Japan« wirkt, wie so manches, hier viel besser als bei Schulte, wo es im verflossenen Winter zu sehen war, um so mehr, als der Künstler die damals das Gesamtbild störenden Schwertlilien zur Seite des Vordergrundes in angemessener Weise verkleinert hat. Die »*Sägemühle bei Zaandam*« von *Leonhard Sandrock*-Charlottenburg fällt durch die fein wiedergegebene Beleuchtung auf, und *Müller-Kämpf,* der bekanntlich ständig in Ahrenshoop an der Ostsee wohnt, bietet ein von genauer Kenntnis des Meeres und seiner grossartigen Schönheiten zeugendes Bild »Spätherbst am Meere«. Einen »Abend an der Mosel«, eine gut abgestimmte Landschaft, hat *Otto Antoine* gemalt.

Willi Obrónski's grosses Gemälde »Aus der Mark« giebt Zeugnis von sehr tüchtigem Können, aber es lässt doch etwas die Frische vermissen, die frühere Arbeiten des Künstlers auszeichnete. *Hans Herrmann's* prächtig abgestimmte Bilder aus Holland, die ich schon bei einer früheren Gelegenheit erwähnte, erfreuen durch feine Abwägung des Einzelnen und dadurch erzielte abgerundete Gesamtwirkung immer von neuem, und ein wahres Kleinod der Landschaftsmalerei ist *Richard Eschke's* »An der Fähre von Pont-Aven«, ein Werk voll tiefer warmer Stimmung. — Auch *Franz Hoffmann-Fallersleben's* »Schloss im Bruch« verdient besondere Erwähnung; es fesselt mehr als das grosse, durch den Rahmen vielfach geteilte »Saxa

loquuntur«, bei dem diese Teilung ziemlich unmotiviert und nicht recht erklärlich ist. Der Künstler hat dem Bilde im Katalog eine fünf Zeilen lange Erläuterung hinzugefügt, aber wenn schon Steine sprechen, so sollen Bilder so deutlich reden, dass sie keiner Erläuterungen irgend welcher Art bedürfen. — *Ernst Bischof-Kulm* hat zwei Bilder ausgestellt, einen »Abend am kurischen Haff«, der von recht bedeutender stimmungweckender Wirkung und voll malerischen Reizes ist. Letztere Eigenschaft fehlt leider dem zweiten Bilde des Malers, dem Bildnis einer jungen Dame, fast ganz, und das ist bei dem offenbar nicht unbedeutenden Können des Künstlers um so erstaunlicher, als er, wie es scheint, bei einem solchen Modell ein höchst anziehendes Werk hätte schaffen können. Das frische jugendliche Leben hat er nicht zu erfassen verstanden. Wie hoch überragt ihn in dieser Hinsicht *Wilhelm Müller-Schönefeld* mit dem grossartigen »Bildnis der Frau St.«, das im Herbste vorigen Jahres bei Keller & Reiner schon ausgestellt war. Damals — in No. 2 der »Kunstchronik« — ist dieses Meisterwerk bereits eingehend gewürdigt worden, und es ist dem damals Gesagten hier nichts hinzuzufügen als nur, dass diese Arbeit hier einen noch weit bedeutenderen Eindruck macht, weil sie in jenem Kunstsalon einen ungünstigen Platz erhalten hatte. Hier erst übt das Bild seine volle künstlerische Wirkung, und man kann ohne Zweifel sagen, dass es zu den weitaus besten Darbietungen der ganzen Ausstellung gehört.

Jene Bemerkung, dass Gemälde hier erst recht zur Geltung kommen, die schon von Ausstellungen in den Kunstsalons bekannt sind, habe ich schon mehrfach machen müssen, und sie drängt sich gebieterisch immer wieder auf. So auch bei den einfachen, vornehmen Porträts *Carl Ziegler's*, deren jedes die Hand des bedeutenden Künstlers verrät, von denen aber ganz besonders hervorgehoben zu werden verdienen »Damenbildnis« und »Abendstimmung«.

Von den Berliner Bildnismalern verdienen sonst noch Erwähnung *Käthe Münzer*, die den Stadtverordnetenvorsteher Langerhans mit scharfer Charakteristik gemalt hat, *A. v. Brandis*, der in seiner Darstellung »Im Atelier« zugleich ein vortreffliches Porträt und ein frisches, lebensvolles, gut abgetöntes Intérieur geschaffen, *A. Johnson*, der eine Dame in ganzer Figur kraftvoll und anmutig aufgefasst hat und tüchtige Beherrschung der Farbe offenbart, und *Alfred Lange* und *Richard Lindmar*, deren Damenbildnisse durch ähnliche Vorzüge sowie durch grosse Lebenswahrheit ausgezeichnet sind. —

Endlich aber noch einer unserer Besten, *Max Koner*. Nur mit schmerzlichen Empfindungen können wir heute seiner gedenken, dessen rastlose Hand nun ausruht vom Schaffen. — In der Fülle der Kraft, kaum 46 Jahre alt, ist er uns vor wenigen Wochen, am 7. Juli, durch einen plötzlichen Tod entrissen worden, er, mit dessen Namen ein Aufschwung der Bildnismalerei Berlins verbunden ist. Noch kürzlich ist er für eins seiner meisterlichen Kaiserporträts im fremden Land durch die höchste Auszeichnung, durch die grosse goldene Medaille, geehrt worden und wer hätte ihm, dem bei allen Erfolgen immer gleich bescheidenen, immer freundlichen und immer hilfsbereiten Manne nicht diese Freude von Herzen gegönnt! Er hatte keine Feinde und keine Neider, und sein Andenken als Mensch und Künstler wird gleich hoch in Ehren bleiben! — Was er als Künstler zu leisten vermochte, dafür legen die Arbeiten, die er in der von ihm geleiteten, grossen Kunstausstellung diesmal vereinigt hat, wieder beredtes Zeugnis ab. Sein Bildnis des Regenten von Mecklenburg-Schwerin, des Herzogs Johann Albrecht, ist ein Werk von sprühender Lebenswahrheit, dabei vornehm und schlicht in Farbe und Auffassung. Nicht weniger meisterhaft sind die Porträts des Freiherrn von Huene, der Schwester Bismarck's, der Frau von Arnim-Kröchlendorff, das des Dr. von Siemens und das überaus anmutige der Angelina G. In allen diesen Schöpfungen zeigt Koner, dass er dem Wege, den er von Anfang an eingeschlagen hat, bis zuletzt treu geblieben ist. Ihm war, im Gegensatz zu dem ihn an Genie allerdings weit überragenden Franz von Lenbach, die einfache, schlichte, dabei stets liebenswürdige Wiedergabe der Natur, auch in der Farbe, die Hauptsache, und seine Bildnisse, die freilich nie sehr in die Tiefe gehen, sind im grossen und ganzen mehr Dokumente der äusseren Erscheinung, als des innersten Lebens der Dargestellten. Er empfand nicht monumental, wie jener grosse Münchener.

Das eigentliche Historien- oder das Genrebild ist auch unter den Berlinern in nur wenigen Exemplaren vertreten. Ein neuer echter und gerechter *Knaus* »Aus dem alten Berlin«, der sich den besten des Meisters würdig anreiht, verdient wegen seiner gemütlichen Stimmung und Feinheit der Ausführung besondere Erwähnung; das beste *Historienbild* aber, wenn man es so nennen will, jedenfalls eines der bedeutendsten Werke der Ausstellung, ist des Grafen *Harrach* »Christus klagend über Jerusalem«. Die Gestalt des Heilands, der vom Ölberg herab die Stadt betrachtet, ist wundervoll in Auffassung wie Bewegung, aber der eigentliche unwiderstehliche Reiz des Werkes liegt doch in der wahrhaft grossartig erfassten Landschaft, die vom Strahl der scheidenden Sonne in brennendes Licht getaucht ist. — Dettmann's grosse Wandgemälde für das neue Rathaus zu Altona erfüllen nicht die Erwartungen, die man nach den Entwürfen und nach den sonstigen Leistungen des Künstlers an sie zu stellen berechtigt war. Man kann nur wünschen, dass sie an Ort und Stelle besser wirken möchten, als hier im Ehrensaal. Hier fallen sie besonders gegen *Emile Wauters'* bereits besprochenes grosses Gemälde sehr ab; noch weit mehr freilich die übrigen hier untergebrachten Bilder, vor allem das zur Seite aufgestellte Schlachtenbild *Carl Röchling's* »Angriff der Preussen bei Hohenfriedberg«, das in der Farbe ganz verfehlt erscheint. Dieses Grün muss geradezu giftig genannt werden, dabei wirkt die Scenerie luftlos und unruhig, und es fehlt dem Bilde jeder malerische Reiz. —

Wie unendlich hoch stehen die Soldatenbilder des Stuttgarters *Robert Haug* über den Arbeiten des Ber-

liners. Sein »Kampf im Kornfeld« sowohl, wie sein als »Überflügelt« bezeichnetes Gemälde, sind gleich ausgezeichnet durch den ruhig zusammengestimmten Gesamtton, wie durch flotte Technik und frische Auffassung der Bewegung. — Auch sonst sind unter den Fremden, die einzeln als Gäste der Berliner ausgestellt haben, noch einige sehr zu rühmen. Vor allem der Schotte *John Lavery,* der ein mit bekannter Meisterschaft ausgeführtes Damenbildnis gesandt hat, das gleich sehr durch malerische Qualitäten auffällt, wie durch treffende Charakteristik und Lebendigkeit. *Julian Falat*-Krakau hat ein grosses Landschaftsbild »Elche in den Sümpfen« gesandt, das durch Feinheit und Grösse der Stimmung ausgezeichnet ist, *Manuel Wieland*-Karlsruhe und *G. W. Ritter*-Dresden vortreffliche Landschaften. Besonders des letzteren Werk ist im Ton bedeutend — es hat etwas Heroisches, das den Beschauer unwiderstehlich fesselt. Auch *V. v. Eckhardt's*-Prag »Heimfahrt am Abend«, verdient als stimmungsvolle Malerei rühmend genannt zu werden, und endlich seien noch *Clarita Beyer*-Kiel, *Nagel*-Karlsruhe, *Euler*-Karlsruhe und *Rahtjen*-Altona erwähnt als Schöpfer feinerfasster, durch Ausgeglichenheit des Tones auffallender Landschaftsbilder.

Auch aus Frankfurt a. M., bezw. aus Cronberg im Taunus sind Arbeiten eingetroffen, die von der dortigen Künstlerkolonie ein äusserst vorteilhaftes Bild geben. Vor allem fällt *W. Süss*-Cronberg auf durch seine vorzüglichen Werke »Ballwerfen« und »Mondaufgang«. Thoma's Einfluss ist unverkennbar. Einfachheit ist der Zauber, durch den der Künstler zu wirken sucht. Wie fein ist in dem ersteren Bilde jeder Akt gezeichnet, wie lebensvoll sind die Gestalten in der Bewegung, wie schön ist Farbe und Beleuchtung der Landschaft! Ganz vorzüglich ist in dem zweiten Bilde das Träumerische herausgearbeitet, auch in der in den Mond schauenden Gestalt. — Auch *A. Berger*-Cronberg giebt in seinem »Scheibenzeiger« ein durch Einfachheit der Technik und Sicherheit der Zeichnung ausgezeichnetes Bild, während *R. Gudden*-Frankfurt a. M. in seinem »Frau Kool« und »Aaltje Buys« und »Volendamer Mädchen am Kanal« zwei reizvolle Bilder aus Holland giebt. — Ebenso soll auf die Arbeiten von *Hoffmann*-Cronberg, *Karl v. Pidoll*-Frankfurt und *Jacob Happ*-Frankfurt nachdrücklichst hingewiesen werden.

Auch *Düsseldorf* ist mit einer korporativen Ausstellung recht gut vertreten. Zunächst freilich fällt auf, dass die Porträts, mit Ausnahme von ganz wenigen, wie *W. Schneider-Didam's* Studie des »Herrn Dirlss« ziemlich konventionell und wenig interessant sind. Desto Bedeutenderes aber ist im Landschaftlichen geleistet. Ganz besonders farbenkräftig, leuchtend, sonnig, stimmungsvoll ist *Olaf Jernberg's* brillant gemaltes »Sommernachmittag« und ihm fast gleichwertig ist das durch duftigen Luftton hervorragende »Waldrand«, während der »Oktobermorgen« nicht ganz so sehr befriedigt. — Von idyllischem Stimmungszauber beseelt, anheimelnd und tief poetisch empfunden, dabei breit, kraftvoll und flott ausgeführt sind *Heinrich Hermanns'* »Sonniger Bauernhof« und »Vor dem Stall«. — Etwas Monumentales liegt in *Eugen Kampf's* meisterhafter »Flandrischer Landschaft«, die, voll mächtiger Stimmung, auffällt durch die wirkungsvolle Beleuchtung, sowie durch die virtuose Darstellung des bewölkten Himmels. Ebenfalls fein in der Beleuchtung ist *Julius Bergmann's* »Kühe im Walde«, das in mehr als einer Hinsicht an Zügel erinnert, und *Andreas Dirks* bietet in seiner »Landungsbrücke« ein ausserordentlich lebensvolles Bild. Man glaubt das Anschlagen des Wassers beinahe zu hören, und auch hier ist der Himmel vortrefflich gemalt. — Nicht minder gut ist desselben Künstlers »Hafeneinfahrt«. — Im übrigen sind von den Düsseldorfern noch hervorzuheben *Erich Mattschass,* der eine sehr frisch gemalte »Märkische Landschaft«, *Eugène Dücker,* der ein gutes Bild aus Holland, »Tauholen«, und *Hartung,* der eine »Oberrheinische Landschaft« sehr reizvoll gemalt hat. Ein Meisterwerk in Bezug auf Bewältigung zahlreicher Figuren ist *Otto Heichert's* »Kriegerverein«. Es ist dem Künstler gelungen, trotz der Menge der kräftig charakterisierten Gestalten eine gewisse schöne Ruhe in sein Werk hineinzubringen, eine Leistung, die sicherlich nicht zu unterschätzen ist. —

Wie es bei den Berlinern Eugen Bracht, ein den Jahren nach älterer, ist, der den stärksten Eindruck macht, so auch bei den Münchnern. Es ist *Franz von Lenbach.* Seine Porträts von Mommsen und Virchow gehören wohl zu den trefflichsten Charakterdarstellungen, die er geliefert, auch die Bildnisse des Ministers Delbrück und des Dichters Hermann Lingg sind echte Lenbach'sche Meisterwerke. Ich habe schon gesagt, dass die Gestalt Lenbach's sich hoch heraushebt aus der Menge der übrigen Münchner, die hier vertreten sind, und zwar gilt das sowohl für die »Kunstgenossenschaft«, wie für die der Secession angehörige »Luitpoldgruppe«. Man kann den Münchnern diesmal nicht mit gewohnter Teilnahme begegnen, wenn auch manches recht Gute sich bietet. Unter den Porträtisten sind noch hervorzuheben *Constanze von Breuning,* die ein »Lesendes Mädchen«, *Alois Erdtelt,* der eins seiner besten lebensvollsten Kinderbildnisse, gegen die freilich die beiden »Damenbildnisse« sehr abfallen, und *Wilhelmine Buttgereit,* die ein sehr gutes Damenporträt ausstellt; endlich noch *Luise v. Scheve*-Kosboth und *Maria Lübbes.*

Bei der Luitpoldgruppe sind es *Schuster-Woldan* und *Carl Rüger,* die als Bildnismaler genannt werden müssen. Während letzterer sein Damenporträt einfach und offenbar in dem Streben nach Harmonie des Tons gemalt hat, sucht *Schuster-Woldan* auf alle Weise aufzufallen, was ihm allerdings gelingt. Seine Bildnisse, besonders das der schönen »Frau v. Gabelentz«, sind sehr interessant. — Für das Porträt der Frau v. L. gilt das auch, obwohl oder vielleicht weil die Dargestellte für ein »Damenbildnis« denn doch etwas stark entschleiert ist. — Ausser diesen beiden ist noch *N. Gysis* mit einigen vortrefflichen Bildnisstudien zu erwähnen, und zwar sind besonders »Alte Frau« und »Alter Mann« lebensprühend und dabei,

obwohl nur gezeichnet, höchst malerisch! — Malerisch sind auch seine übrigen meist skizzenhaften Darbietungen, sein »Nymphenraub« und seine »Siegesnachrichten«. Unter den Arbeiten der Luitpoldgruppe hebe ich weiter rühmend hervor *Carl Hartmann's* meisterhaft abgestimmte, feierlich gehaltene »Pietà«, *Messerschmidt's* ausserordentlich poetisch empfundene Bilder aus der alten Zeit, »Dämmerung« und das reizend gemütliche »Aus einer kleinen Stadt«, *Thalmaier's* gross empfundenes Stimmungsbild »Isarthal«, *Palmié's* »Spree«, das durch meisterhafte Behandlung des Wassers ausgezeichnet ist, *P. O. Müller's* »Waldlichtung«, *Fritz Baer's* kraftvoll abgestimmter »Blick ins Mühlthal«, das mehr befriedigt, als seine »Getreideernte«, *Küstner's* »Letzter Schnee«, das besonders in der Farbe sehr gut ist, und *Ph. Otto Schaefer's* wildbewegtes gut komponiertes grosses Bild »Centaurenkampf«, das trotz der Bewegtheit der dargestellten Scene sehr ruhig wirkt. —

Unter der ziemlich umfangreichen Ausstellung der Kunstgenossenschaft München findet sich verhältnismässig nicht viel Erwähnenswertes. Erstaunlich ist, dass Bilder, die so süsslich und künstlerisch wenig bedeutend sind, wie *Frank Kirchbach's* »Jung Eva«, *Glücklich's* »Kinderreigen« und *Paul Wagner's* »Psyche« die Münchner Kunst in der Reichshauptstadt mitvertreten sollen. Nur verhältnismässig Weniges ist es, wie gesagt, was für derartige harte Brocken entschädigt. Zu diesem Wenigen gehört vor allem der »Morgen bei Dachau« von *Fr. v. Loën.* Das ist ein wundervolles grossartiges Gemälde voll ursprünglicher Kraft. Wie fein ist der aufsteigende Nebel geschildert, wie fein der frische duftige Hauch des Morgens, der über der Flur liegt. Dieses Bild ist ein wahrhaft erquickender Lichtblick, und ganz an die Seite zu stellen ist ihm hier wohl nichts. — Aber auch *Henri Gogarten* liefert in seinem »Bei Dachau« ein sehr gutes Bild, nicht minder *Adalbert Wex* in seinem »Abend bei Wartenberg«, bei dem Himmel und Beleuchtung ebenso brillant gemalt ist, wie der Blick in die Ferne der Ebene. *Edwin Perkuhn's* »Elchwild in der kurischen Nehrung« ist ebenfalls eine sehr frische gute Arbeit und *Paul Weber's* »Heimkehr« hat, wenn es auch etwas alt wirkt, doch vieles, was interessiert und erfreut. Endlich ist noch als eines der besten Werke *F. A. Kaulbach's* »Mandolinenspielerin« anzuführen, das im Ton ganz vorzüglich ist und beweist, dass auch bei sorgfältiger Durchführung die Unmittelbarkeit nicht notwendig zu leiden braucht. In noch höherem Masse ist das der Fall bei *Anna Marie Wirth's* »Antwerpener Buchhandlung«. Da ist alles bis ins kleinste durchgearbeitet, und doch hat die Gesamtheit nicht im mindesten gelitten. Bewegung und Ausdruck der beiden Figuren sind ebenso vollendet dargestellt, wie das ganze fein und ruhig gestimmte Interieur; und wie unendlich fein ist beispielsweise auch die auf dem aufgeschlagenen Buche liegende Hand des Besuchers gemalt. Dieses Bild, an dem gewiss auch ein Kunstfreund der »guten alten Zeit« seine hohe Freude gehabt haben würde, ist ein Meisterwerk ersten Ranges.

In Hinsicht auf die plastischen Darbietungen der Ausstellung dominiert fast ausschliesslich Berlin. Von den grossen Denkmälern, die durchweg nur stoffliches Interesse haben, kann bei einer Würdigung vom künstlerischen Standpunkt füglich abgesehen werden, und dasselbe würde von *Gustav Eberlein's* Sonderausstellung gelten, wenn sie nicht die Grenze nach unten zum Teil allzu sehr überschritte. Sein »Bismarck's Geist« ist ja zur Freude wohl aller Verehrer des grossen Mannes und zur Freude vieler Kunstfreunde seit einiger Zeit aus der Ausstellung entfernt. In dieser Darstellung konnte ich nichts Geistreiches entdecken, vielmehr halte ich sie für eine schwer verständliche Verirrung künstlerischen Geschmackes. Die Bemerkung im Katalog: frei ohne Modell aus einem Marmorblock gehauen, mag als Beweis grosser Kunstfertigkeit gelten, aber den Kunstwert erhöht dergleichen nicht. Der Hauptzug in den anderen Werken ist etwas Phrasenhaftes, so besonders in der »Dantebüste« und dem »Christus mit der Dornenkrone«. Und was soll diese übertriebene Skizzenhaftigkeit der Ausführung? Den Eindruck des genial Hingeworfenen erweckt sie nicht, vielmehr den des künstlich Hineingearbeiteten. Endlich wird man durch den »Sterbenden Friedrich den Grossen« an *Magnussen's* grossartiges Werk und durch die Gruppe »Lasset die Kindlein zu mir kommen« an *Breuer's* herrliche gleichnamige Arbeit erinnert, was diesen Schöpfungen Eberlein's wahrlich nicht zum Vorteil gereicht. —

Im übrigen sei ausser dem grossen »Bogenschützen« von *Geyger & Lina*-Florenz und *Ludwig Cauer's* fein, wenn auch etwas weichlich aufgefassten »Telemachos« noch auf zahlreiche sehr gute Porträtbüsten und Kleinplastiken hingewiesen. Von ersteren nenne ich, um einige zu erwähnen, *P. v. Woedtke's* vortreffliche »Männliche Büste«, *Gottl. Elster's* »Junges Mädchen«, *Raum's* Bildnisbüste, *A. v. Madeyski's* »Kleine Mailänderin«, *G. Zavatti's* »Neapolitanisches Mädchen« und *M. Baumbach's* brillante Büste des Professors Ludwig Pietsch, sowie *Gerhard Janensch's* »Bildnis des Herrn Berger-Witten«. — Unter den Kleinplastiken verdienen u. a. die graziösen Arbeiten von *Lewin-Funcke,* die »Flora« von *Constantin Starck, Morin's* »Grossvater«, *Möller's* »Früchtesammlerin«, *Lepke's* »Überrascht«, *Erich Hösel's* »Orientalischer Musikant«, *Wernekirnk's* Tiergruppe »Durst«, *Pöppelmann's* »Reigen« und *Bruno Kruse's* Plaketten hervorgehoben zu werden.

NEKROLOGE

Braunschweig. Am 12. August entschlief hier nach längerer schwerer Krankheit Hermann Riegel. Mit ihm ist wieder einer aus der Zahl der älteren Kunsthistoriker dahingegangen, ein Mann, der, wie man auch über seinen Standpunkt der Kunst gegenüber urteilen mag, doch eine reiche Thätigkeit als Kunstschriftsteller wie als Museumsleiter entfaltet und auf beiden Gebieten vieles Verdienstvolle hinterlassen hat. Geboren am 27. Februar 1834 zu Potsdam, studierte R. in Berlin Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte, war dann eine Zeitlang schriftstellerisch dort thätig und wurde, nachdem er inzwischen grössere Reisen gemacht hatte,

1868 als Vorsteher des städtischen Museums nach Leipzig berufen, wo er sich gleichzeitig auch an der Universität mit einer Schrift »Über die Darstellung des Abendmahles, besonders in der toskanischen Kunst« habilitierte. Von dort kam er am 1. März 1871 nach Braunschweig, um die Leitung des Herzogl. Museums sowie eine Professur für Geschichte der Baukunst an der technischen Hochschule zu übernehmen. In seiner Stellung als Museumsdirektor, in der er bis zu seinem Tode verblieb, war sein Hauptwerk der Bau des neuen Museums, den er sofort nach seiner Übersiedelung anregte, in einer Denkschrift später eingehend begründete und endlich auch nach langjährigen Kämpfen mit der ihm eigenen Energie und Zähigkeit durchsetzte. Dieser Neubau, der im Sommer 1887 vollendet wurde, sowie die Aufstellung der Kunstwerke in demselben, war im Wesentlichen Riegel's Werk. Zugleich hat er auch den Anfang zur wissenschaftlichen Bearbeitung der ihm unterstellten Sammlungen gemacht, indem er ausser dem »Führer« ein »Verzeichnis der Sammlung mittelalterlicher Gegenstände« (1879) und als letzte Arbeit das zu Ostern dieses Jahres erschienene »Verzeichnis der Gemäldesammlung« herausgab, bei dem ihm der schon 1882 erschienene zweite Band seiner »Beiträge zur Niederländischen Kunstgeschichte«, der die holländischen und vlämischen Bilder des Museums kritisch behandelt, als Grundlage diente. — Auch Riegel's sonstige litterarische Thätigkeit war eine überaus fruchtbare. Seine Vorliebe für die klassische und klassicistische Kunst, die fast in allen seinen Schriften zum Ausdruck kam und ihn leider auch gegen alle modernen ästhetischen Anschauungen und Kunstbestrebungen blind machte, liess ihn besonders in Carstens und Cornelius, mit welch letzterem ihn eine mehrjährige innige Freundschaft verband, geistesverwandte Künstler finden. Beiden sind daher auch mehrere Schriften Riegel's gewidmet. So schrieb er ein Buch »Cornelius der Meister der deutschen Malerei (2. Ausgabe 1870)«, und verfasste 1883 eine Festschrift zum 100 jährigen Geburtstag des Meisters. Ferner gab er 1867 die von Fernow verfasste Lebensbeschreibung Carstens neu heraus und daneben seid 1869 auch »Carstens Werke«, die in drei Bänden mit Stichen von W. Müller, H. Merz u. a. erschienen. Beide Künstler nehmen auch mit der grossen Schar ihrer Anhänger und Genossen einen weiten Raum ein in seiner 1876 erschienenen »Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst«, die, ebenso wie sein schon vorher erschienenes Buch »Deutsche Kunststudien« (1868), von hohen nationalem Bewusstsein und patriotischer Gesinnung getragen, einen Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes liefern und im Zusammenhang damit den geschichtlichen Werdegang und die Bedeutung der neueren deutschen Kunst unter Hervorhebung der leitenden Ideen darstellen will. Von Riegel's weiteren Schriften seien noch die folgenden genannt: Zunächst seine »Kunstgeschichtl. Vorträge und Aufsätze« (1877), eine Sammlung kleinerer Arbeiten, die viel des Neuen und Interessanten bieten; sodann als eine Frucht seiner italienischen Reise vom J. 1867, seine »Italien. Blätter« (1871), welche neben mancherlei Reiseerlebnissen und allgemeineren Betrachtungen auch zahlreiche neue Beobachtungen über italienische Kunstwerke enthalten, die er dann später (1898) zu selbständigen Aufsätzen und Abhandlungen ausgearbeitet und unter dem Titel »Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens« neu herausgegeben hat. Weiterhin seine »Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856« (1882) und endlich wohl das bekannteste und verbreitetste unter Riegel's sämtlichen Büchern, sein »Grundriss der bildenden Künste«, der zuerst 1865 erschien und 1895 unter dem Titel »Die bildenden Künste« seine 4. Auflage erlebte. Wenn man von gewissen Schwächen absieht, zu denen vor allem der schon oben gerügte einseitig klassicistische Standpunkt des Verfassers zählt, gehört das Buch auch heute noch zu den besten und verdienstvollsten Lehrbüchern dieser Art, das bei seinem reichen und vielseitigen Inhalt in jeder Weise anregend und belehrend wirkt. Das ist überhaupt ein Vorzug von Riegel's Schriften, besonders derjenigen aus seiner früheren Zeit, dass sie eine Fülle von Anregung und Belehrung in meist anziehender Form gewähren und zudem in einer, von warmer Liebe und Begeisterung zur Sache erfüllten Sprache geschrieben sind. Die kritische Schärfe eindringlichen Forschens war dagegen nicht seine starke Seite; dazu fehlte ihm vor allem die nötige Sachlichkeit und wissenschaftliche Objektivität. Trotzdem wird Riegel bei seiner reichen und vielseitigen litterarischen Thätigkeit unter der Zahl der Kunstgelehrten stets eine geachtete Stellung einnehmen. (Vergl. unter Bücherschau.) *Sch.*

Dresden. Am 25. Aug. starb in Zscheila bei Cölln-Meissen der Baumeister Prof. Richard Eck. Er war am 3. Okt. 1845 in Dresden geboren und hat sich auf Studienreisen durch Frankreich, Italien, Griechenland und den Orient ausgebildet. Er erbaute hier und in der Umgegend viele Privathäuser und Villen, erhielt ferner Konkurrenzpreise für seine (teilweise gemeinschaftlich mit anderen ausgeführten) Entwürfe zum Justizgebäude, Wettiner Gymnasium, beide in Dresden, zum Hauptbahnhof in Frankfurt a. M., zum Kriegerdenkmal in Zwickau (1873) etc. Besonders gerühmt wurde auch seine Lehrthätigkeit am Polytechnikum hier. *H. W. S.*

London. Im Alter von 74 Jahren starb der berühmte schottische Maler *Thomas Faed.* Seine bekanntesten Werke sind »Mitherless Bairn«, »The Last of the Clan« und »The first Break in the family«.

St. Petersburg. Der bekannte Landschaftsmaler Levitan, dessen Gemälde »Abend auf der Wolga«, »In ewiger Ruhe«, »Wladimirka« eine Zierde der Tretjakow'schen Gemäldesammlung zu Moskau bilden, ist am 4. August hier gestorben. ∞

Paris. Hier starb am 27. August, 67 Jahre alt, der berühmte Stillleben-Maler *Antoine Vollon* an den Folgen eines Sonnenstichs, von dem er Ende Juli in Versailles betroffen worden war. Kurz vor seinem Tode erhielt er die freudige Nachricht, dass er auf der Weltausstellung den Grand Prix erhalten habe. □

PERSONALNACHRICHTEN

Berlin. Aus Anlass der diesjährigen grossen Berliner Kunstausstellung ist den Malern Professor Hugo Vogel-Berlin, Professor Hans Herrmann-Berlin und Jules Lefèbvre-Paris *die grosse goldene Medaille für Kunst,* den Malern Berthold Genzmer-Berlin, Paul Jvanovits-Wien, Andreas Dirks-Düsseldorf, Emil Oestermann-Stockholm, Luigi Bazzani-Rom, Karl Jacoby-Brüssel, dem Radierer Ludwig Kühn-Nürnberg und dem Bildhauer Ludwig Cauer-Berlin *die kleine goldene Medaille für Kunst* verliehen worden. -r-

München. Gabriel Max ist bei Gelegenheit seines 60. Geburtstages von der philosophischen Fakultät der Universität Jena zum Doctor honoris causa ernannt worden. §

Leipzig. Der Direktor der *Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe,* Geheimer Hofrat Professor Dr. *Nieper,* der seit mehr als 30 Jahren an dieser Anstalt unterrichtet und im Jahre 1871 ihre Umgestaltung aus einer Kunstakademie in eine »Kunstgewerbeschule für die in Leipzig blühenden graphischen Künste und Gewerbe« leitete, tritt am 1. Mai 1901 in den Ruhestand. Die wieder

zu besetzende wichtige Stelle des Leiters dieser Anstalt ist nach dem Staatshaushalts-Etat mit einem Gehalte, der mit 6300 M. beginnt und bis 8100 M. ansteigen kann, mit Atelier und mit Dienstwohnung in dem 1890 errichteten Anstaltsgebäude ausgestattet.

WETTBEWERBE

Berlin. Für das Jahr 1901 erlässt die Königl. Akademie der Künste ein *Preisausschreiben* für bildende Künstler. Es sind die beiden grossen *Staatspreise* zu je 3300 M. für einjährige Studienreisen nach Italien, um die sich preussische Maler und Architekten bewerben können, der *Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung* im Betrage von 3000 M. für Bildhauer deutscher Herkunft, die ihre Studien an der Hochschule noch nicht beendet haben, und der *Erste Michael Beer-Preis,* 2250 M., zu einer einjährigen Studienreise nach Italien für Bildhauer jüdischer Abkunft. Die Preise werden im März kommenden Jahres verteilt werden. -r-

Berlin. Im Auftrage des Kultusministeriums haben fünf Bildhauer, Hahn-München, Lederer, Max Kruse, Martin Wolff und Tuaillon-Berlin um ein Gegenstück zu Albert Wolff's Dionysos und Eros auf der einen Treppenwange in der Nationalgalerie konkurriert. Jeder Künstler hat eine Entschädigung von 1500 M. erhalten, während zur Ausführung der Entwurf Tuaillon's, Herakles, der einen Eber erlegt, bestimmt worden ist. -r-

DENKMÄLER

Strassburg i. E. Bei dem Wettbewerb um das *Denkmal des jungen Goethe* erhielt der Bildhauer *Wägener*-Berlin den ersten Preis von 3000 M. Der zweite Preis von 2000 M. wurde Beyrer-München, der dritte von 1000 M. Taschner-München zuerkannt. Ausserdem gelangten vier vierte Preise zur Verteilung. §

London. Die Marmor-Statue Gladstone's von F. W. Pomeroy wurde am 19. Mai in der Centralhalle des Parlaments enthüllt. Der Örtlichkeit entsprechend ist der grosse Staatsmann hauptsächlich als Redner aufgefasst. Bei realistischer Durchführung — der Künstler hat nicht versäumt, den Zeigefinger der linken Hand, den G. bei einem Jagdunfall verlor, fehlen zu lassen — sind Ausdruck und Haltung im allgemeinen gut gelungen. *v. S.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Amsterdam. Dr. Hofstede de Groot, der bekannte Rembrandtkenner, hat, wie er in der »Nieuwe Rotterdamsche Courant« mitteilt, in Nantes ein lebensgrosses Frauenbildnis in der Tracht von 1635, in Rennes ein kleines Gemälde und in Compiègne einen »Christus in Emmaus« aufgefunden, die alle drei nach seiner Überzeugung von Rembrandt's Hand herrühren. Das Bild in Rennes war bisher als »Kopie nach Rembrandt«, das in Compiègne als »Ecole de Rembrandt« bezeichnet. □

Rom. In *Pompeji* sind neuerdings zwei interessante Wandgemälde ausgegraben worden, von denen das eine die bekannte Sage von Cimon und Pero, das andere die Opferung des Neoptolemos am Altar zu Delphi darstellt. Das Format des ersteren ist 55 : 47 cm, das des zweiten 100 : 87 cm. ✓

London. Die Resultate der Ausgrabungen des Jahres 1899 in Silchester, dem englischen Pompeji, wurden in der königlichen Akademie in »Burlington House«, von der hiesigen antiquarischen Gesellschaft, welche die bezüglichen Arbeiten leitet, auf einige Zeit ausgestellt. Den ersten Anstoss zu den Ausgrabungen von Silchester gab die vor neun Jahren in der Nähe von Winchester beim Pflügen zufällig aufgefundene altrömische Villa, die, nach ihrer Ausdehnung und ihren gut erhaltenen Mosaiken zu schliessen, wohl eins der prächtigsten Gebäude gewesen sein muss, das je in England gestanden hat. Seitdem, d. h. nach dieser bedeutsamen Entdeckung, wurde die planmässige Ausgrabung der altrömischen Stadt Silchester in die Hand genommen und sind zur Zeit etwa drei Fünftel der Fläche erforscht. Das von einem mächtigen Walle umgebene Stadtgebiet ist ungefähr so gross, wie die eigentliche City von London. Man hat Silchester das englische Pompeji genannt, weil es auffallende Analogien mit diesem Orte nach vielen Hinsichten besitzt, wenngleich die Ursache des Untergangs vollständig verschieden ist, und ausserdem die aufgefundenen Häuser und Villen weit umfangreicher wie die in Pompeji sind. Das heutige Dorf Silchester liegt in der Grafschaft Hampshire, sechs englische Meilen nördlich von Basingstock. — Unter den vorjährigen Funden sind namentlich erwähnenswert: Töpferwaren keltischen Ursprungs mit Malerei, in der die Wiedergabe des menschlichen Körpers mangelhaft, aber die Tiergestalten nicht übel gelungen sind. Ferner: kleinere Bronzegegenstände, Glas- und Eisenwaren, Bruchstücke von Marmorsäulen, ein schönes Kapitäl und ein Marmorkopf, der Jupiter oder Serapis darstellt. Alsdann: ein irdener Trinkbecher mit der Aufschrift: »Vitam tibi«, eine irdene Schale, auf der ein Hahnekampf abgebildet ist. Ausserdem sind in der Ausstellung Pläne vorhanden, welche den Fortschritt in den Ausgrabungen für das Jahr 1899 deutlich erkennen lassen. Augenscheinlich ist ein Teil der Stadt noch besonders durch Mauern von dem übrigen Stadtgebiet abgetrennt und geschieden. Es wurde ein Haus in pompejanischem Stil und ein anderes entdeckt, das den Korridorstil repräsentiert, wie der Bau hier im Gegensatz zu der pompejanischen Konstruktion genannt wird. Diese beiden Typen sind die vorherrschenden in Silchester, aber in beiden Fällen sind diese Häuser doppelt und dreifach so gross wie die pompejanischen. Die aufgefundenen Fragmente von verschiedenen Kunstgegenständen rühren aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. her. Endlich wurde eine vollständige Schmelz- und Silberraffinerie-Einrichtung vorgefunden, ein Umstand, der die Erklärung abgiebt für die grosse Menge entdeckter altrömischer Münzen. Unter den Schmuckgegenständen sind noch erwähnenswert: Ringe von Jaspis, mehrere mit gravierten Köpfen, und farbig emaillierte Broschen. *v. S.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Dresden. Durch Vermächtnis des bekannten Schauspielers Sonntag gelangte die kgl. Galerie in den Besitz von *Paul Delaroche's* bekanntem Bildnis von dessen Schwester Henriette Sonntag. Die Sängerin ist in der Rolle der Donna Anna gemalt und steht als Kniestück, von vorn gesehen, vor einem ruhigen dunklen Hintergrund, der nur links durch einen mattbraunen Vorhang belebt wird. Das Bildnis ist zugleich das erste Werk des Meisters, das in die Galerie gekommen ist. *H. W. S.*

Düsseldorf. Im hiesigen Kunstgewerbe-Museum findet gegen Mitte November ds. Js. für die Dauer von ca. drei Monaten die *zweite grosse Aquarell-Ausstellung* statt, zu der die hervorragendsten Aquarellisten Deutschlands ihre Teilnahme zugesagt haben. Es liegt in der Absicht, durch diese Ausstellung wieder einen Gesamtüberblick des gegenwärtigen Standes der deutschen Aquarell-Malerei zu geben. Ausserdem werden erste belgische und holländische Aquarellisten sich an der Ausstellung beteiligen.

Berlin. Von Ende Oktober bis Mitte Dezember findet in den Räumen des Akademiegebäudes eine *Defregger*-Ausstellung statt, zu der aus dem In- und Auslande zahlreiche im öffentlichen oder Privatbesitz befindliche Werke des Malers zugelassen worden sind. -r-

London. Die Romney-Ausstellung in der »Grafton-Gallery«, enthält eine Reihe von guten Bildern des Meisters die bisher in London nicht bekannt waren. Der Sekretär der Galerie und Organisator der Ausstellung, Mr. B. Nash, hat einen glücklichen Griff gethan, da es sehr schwer hält, über die beiden andern grossen klassischen Porträtisten, über Reynolds und Gainsborough, neues Material zu beschaffen, während dies in Bezug auf Romney — wie die Ausstellung es gelehrt hat — doch noch möglich ist. Bei den Ausstellungen solcher Meister, die schon bei Lebzeiten hohe Anerkennung genossen, ist es unvermeidlich, dass eine lange Reihe von Bildern oft mitunterläuft, die entweder Schulbilder, Wiederholungen oder endlich spätere Kopien und dergleichen sind. Romney war zu seinen Lebzeiten dagegen so wenig beachtet, dass er Schüler, im Ateliersinne gedacht, gar nicht besass, keine Schule begründete und die Kupferstecher sich nicht um ihn bekümmerten. In späteren Jahren hatte der Meister zwei junge Leute um sich, darunter Martin Shee, die ihm als Assistenten etwas behilflich waren. Heute drängt sich alles darnach Werke von Romney zu besitzen, die im Preise ebenso hoch wie die von Reynolds und Gainsborough stehen. So wurde der sogenannte »Clifdon Romney« mit 220500 M. bezahlt. Die Kupferstiche nach den Bildern dieses Künstlers sind zur Zeit die beliebtesten in ganz England und die graphischen Meister schätzen sich glücklich, wenn irgend wo ein neues Werk entdeckt wird. Seine Porträts eignen sich namentlich vorzüglich zur Wiedergabe in Mezzotint-Manier. — Unter den wenigen, hier nicht von Romney herrührenden Bildern ist das interessanteste das von der Madame Lebrun gemalte Porträt der Lady Hamilton. Es hat aber doch einen mittelbaren, und sogar einen doppelten Zusammenhang mit jenem Meister. Romney hatte unter seinen Modellen keine grosse Auswahl, da er aber für Porträts im Vergleich mit seinen grossen Nebenbuhlern niedrige Preise stellte, so fand sich in seinem Atelier dennoch diese oder jene Schönheit oder Berühmtheit ein, zumal er auch sehr schnell malte. So erschien auch eines Tages die ebenso schöne wie berühmte Aventurière Emma, spätere Lady Hamilton, und zugleich Geliebte Nelson's, bei ihm, um sich porträtieren zu lassen. Sie war eine Art Circe und der arme Romney verliebte sich sterblich in sie. Infolgedessen entstand ein so wunderschönes Porträt, dass Romney, — man kann wohl sagen — der Maler der Lebensgeschichte dieser Dame wurde. Durch ein hochinteressantes Manuskript, das sich auf der Ausstellung befindet, erfahren wir autographisch über das obige Bild von Madame Lebrun folgendes: »Sir William Hamilton hat lange mit mir über das Porträt seiner Geliebten ‚en bacchante couchée au bord de la mer et tenant une coupe à la main' (Circe) gehandelt. Endlich wurden wir auf 100 Louis einig, aber Lord Hamilton verkaufte das Porträt bald darauf in London für 300 Guineen«. Dann erzählt Madame Lebrun vielerlei über die Carrière Lady Hamilton's und schreibt: »Sie war das Modell eines Malers, der Romney hiess.« Dieser besass nicht die Vielseitigkeit und den ruhigen Verstand von Reynolds und in rein technischen Eigenschaften erreichte er Gainsborough nicht, aber in dem Vermögen, die Eigentümlichkeiten der Schönheit einer Frau zu erkennen, war er ihnen mindestens ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen. Romney's Leichtigkeit im Entwurf war dagegen entschieden bedeutender wie bei jenen beiden anderen Malern, mit denen er heute das grosse klassische Dreigestirn am englischen Kunsthimmel bildet. Sehr gewichtige Stimmen gehen noch weiter und behaupten, dass in Bezug auf Leichtigkeit des Entwurfs in der gesamten Kunstgeschichte nur wenig Parallelen zu Romney vorhanden sind. Madame Lebrun, zu ihrer Zeit eine der gefeiertesten Malerinnen, an die sich Könige und Fürsten drängten, spricht da gelegentlich von einem gewissen, unbekannten Maler Romney. Das obige Bild der Künstlerin vermag auch nicht einmal annähernd den Vergleich mit irgend einem Werke Romney's auf der Ausstellung auszuhalten. Bisher ganz unbekannt war das Porträt von Lady Milnes (21). Auch dies Bild zeigt alle Vorzüge des Meisters: Einfachheit und Natürlichkeit des Stils. Der schönste bekannte Romney ist aber ebenso ein bis vor kurzem nicht viel gesehenes Bild; es stellt »Mrs. Lee Acton« (33) dar und ist im Besitz von Lady de Saumarez. Den meisten Ausdruck von seinen Porträts enthält »Dorothy Scott« (18). »Mrs. Mee« (27), die Tante von Lord Palmerston gehört auch zu den erstklassigen Bildern, wie fast alle Darstellungen Lady Hamilton's, die hier natürlich eine Hauptrolle spielen, so namentlich »Lady Hamilton als Bacchante« (50). Von diesem Werke gab es ursprünglich drei Versionen. Die eine davon ist auf der Ausstellung, die andere befindet sich in Amerika, und die dritte ging auf der See unter, als dies Porträt zu Lord Hamilton nach Neapel geschickt wurde, der dort englischer Gesandter war. Ein Werk, das seit seiner Herstellung niemals wieder in London gesehen wurde, bis es jetzt zur Ausstellung kam, betitelt sich: »Shakespeare genährt durch die Tragödie und Komödie« (61). Natürlich war das Modell für die Komödie Lady Hamilton. In diesem Werke vermag indessen Romney den Vergleich mit dem gleichnamigen Meisterwerke von Reynolds nicht auszuhalten. Im übrigen war Reynolds auch über sich und sein Können klarer wie Romney, denn dieser glaubte, dass er im Porträtieren eigentlich seinen Beruf verfehlt habe und solche allegorische Scenen, wie die obige Darstellung Shakespeare's, sein eigentliches Fach sei. Das Bild ist im Besitz der Familie Tankerville, die in den vorangegangenen Generationen mit Romney befreundet war. Ein Verkennen der eignen Anlage kommt ziemlich häufig vor, und will ich nur daran erinnern, dass Lord Leighton glaubte: er sei vor allem ein Bildhauer, und schmerzte ihn nichts mehr, als dass das Publikum seine sämtlichen bezüglichen Arbeiten ablehnte. Wenn ein geschickter Restaurator, von dem also natürlich angenommen wird, dass er sein Fach gründlich versteht, ein Werk Reynolds zur Reinigung u. s. w. in die Hände bekommt und es verdirbt ihm schliesslich, so trifft ersteren in der Regel keine Schuld. Wenn aber bei einer betreffenden Prozedur ein Bild von Romney dabei leidet, oder zu Schaden kommt, so trägt jener allein die Verantwortung hierfür. Es ist nicht möglich, an dieser Stelle auf die bezüglichen Vorsichtsmassregeln Romney's näher einzugehen, die allen grösseren englischen Restauratoren aus ihrer Praxis hinlänglich bekannt sind. Nur soviel soll bemerkt werden, dass Romney niemals wie Reynolds die letzte Glasur mit dem Firnis zugleich anwandte, so dass es bei diesem unmöglich wird, das eine ohne das andere fortzunehmen. Mr. Leggatt hat eine ziemlich vollständige Sammlung von Kupferstichen nach Romney in allen Plattenzuständen geliehen.

O. v. Schleinitz.

VERMISCHTES

Berlin. Die im Laufe des Sommers veranstaltete Sammlung für den Grabstein Eduard Dobbert's hat ein reiches Ergebnis gehabt; nahezu elfhundert Mark sind von Freunden und Verehrern des Heimgegangenen aufgebracht worden.

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. *Max Gg. Zimmermann* in Grunewald-Berlin.
Druck von *Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.*, Leipzig.





